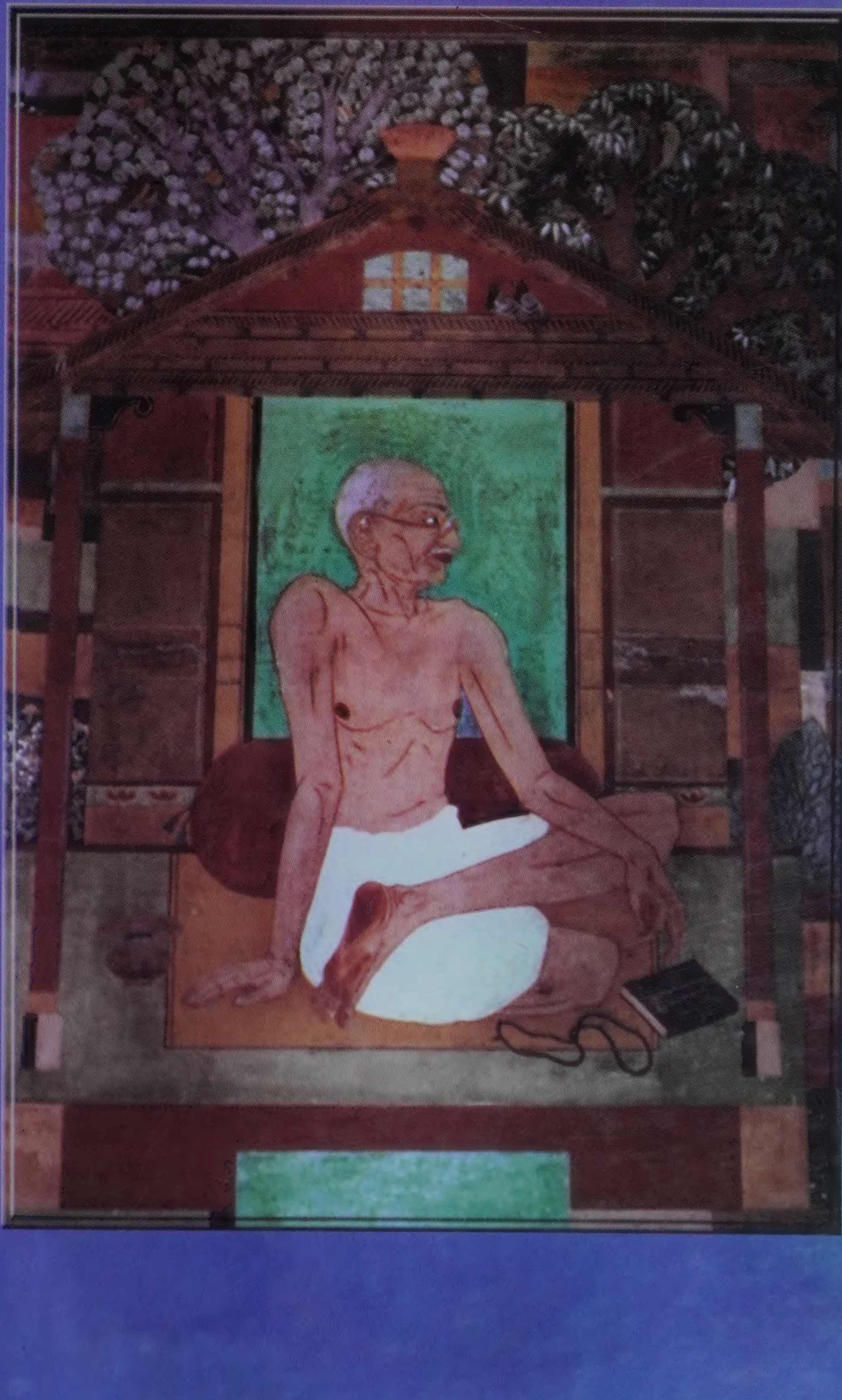
ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ

SHANKARAGOWDA BETTADOOR

# ಶಂಕರಗೌಡ ಬೆಟ್ಟದೂರ

ಎಚ್. ಎ. ಅನಿಲ್‌ಕುಮಾರ್



# ಶಂಕರಗೌಡ ಬೆಟ್ಟದೂರ

ಎಚ್.ಎ. ಅನಿಲ್‌ಕುಮಾರ್

ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ
ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಜೆ. ಸಿ. ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು ೫೬೦ ೦೦೨

**SHANKARAGOWDA BETTADOOR**
A Biography by **H.A. Anilkumar,** He is an art historian, art critic and curator based in Bangalore. Published by **V. N. Mallikarjuna Swamy**, *Registrar,* Karnataka Lalithakala Academy, Kannada Bhavana, J.C. Road, Bangalore 560002. Phone: +91-80-22480297

Translated: **H.A. Anilkumar**

First Edition : 2007
Pages : 98
Price : 80=00

ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣ : ೨೦೦೭
ಪುಟಗಳು : ೯೮
ಬೆಲೆ ರೂ. : ೮೦=೦೦

*ಪ್ರಧಾನ ಸಂಪಾದಕರು*
ವಿ.ಟಿ. ಕಾಳೆ
*ಅಧ್ಯಕ್ಷರು,* ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ

*ಲೇಖಕರು*
**ಎಚ್.ಎ. ಅನಿಲ್‌ಕುಮಾರ್**

*ಪ್ರಕಾಶಕರು*
**ವಿ.ಎನ್. ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಸ್ವಾಮಿ**
*ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್,* ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ
ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಜೆ.ಸಿ. ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು ೫೬೦೦೦೨

*ಪ್ರಕಟಣಾ ಸಮಿತಿ:*
**ಪುಂಡಲೀಕ ಕಲ್ಲಿಗನೂರ**
**ಡಾ. ಲಕ್ಷ್ಮೀದೇವಿ ಗವಾಯಿ**
**ಡಾ. ಸಿದ್ದಲಿಂಗಸ್ವಾಮಿ ಹಿರೇಮಠ**

*ಮುಖಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ*
ಬಿ.ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಮೂರ್ತಿ

*ಡಿ.ಟಿ.ಪಿ. ಹಾಗೂ ಮುದ್ರಣ:*
**ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರಿಂಟ್ ಆಡ್ಸ್**
#86, 2ನೇ ಅಡ್ಡ ರಸ್ತೆ, ಕಾವೇರಿಪುರ
ಕಾಮಾಕ್ಷಿಪಾಳ್ಯ, ಬೆಂಗಳೂರು 560079
✆ 23583831, Mobile 9448373577
Email:yashasviads@yhaoo.co.in

# ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಮಾತು

ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಕಳೆದ ನಲವತ್ತಮೂರು ವರುಷಗಳಿಂದ ಲಲಿತಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅನೇಕ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾಸಕ್ತರ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಗಳಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಕಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅಪಾರ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಅನೇಕ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರ ಸಾಧನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಅವರ ಸಮಗ್ರ ಪರಿಚಯವನ್ನು ನೀಡುವ "ಕಲಾವಿದರ ಮಾಲೆ" ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನೂ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಕಲಾವಿದರ ಮಾಲೆಯು ಆಯಾ ಕಲಾವಿದರ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದರ ಪರಿಚಯದ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲದೇ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಗೂ ಅನುವಾದಿಸಿ ಪ್ರಕಟಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಅವರ ಸಾಧನೆಯನ್ನೂ ಹೊರ ರಾಜ್ಯದ ಓದುಗರಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಕಟಿತ "ಶಂಕರಗೌಡ ಬೆಟ್ಟದೂರ" ಅವರ ಪುಸ್ತಕವು ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಲೇಖಕರೂ ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದರಾಗಿದ್ದು ಪ್ರಸ್ತುತ ಕಲಾವಿದ ಜೀವನ, ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಅರಿತವರಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಲಾವಿದರ ಸಮಗ್ರ ಪರಿಚಯವು ಈ ಪುಸ್ತಕವು ಓದುಗರ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಮೊದಲು ಕಿರು ಅಳತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಲಾವಿದರ ಪರಿಚಯದ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಈಗ ದೊಡ್ಡ ಅಳತೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಓದುಗರ ಕೈಗಿತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಎಂದಿನಂತೆ ಕಲಾಸಕ್ತರು, ಕಲಾವಿದರು, ಕಲಾಇತಿಹಾಸ ಪ್ರೇಮಿಗಳೂ ಈ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ಆಶೀಸಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಿದ ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರಿಂಟ್ ಅಡ್ಸ್‌ನ ಮಾಲೀಕರಾದ ಶ್ರೀಮತಿ ವೀಣಾ ಎನ್. ಮೂರ್ತಿ ಅವರಿಗೂ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್ ಶ್ರೀ ವಿ.ಎನ್. ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನಸ್ವಾಮಿ ಅವರಿಗೂ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ.

**ವಿ.ಟಿ. ಕಾಳೆ**
*ಅಧ್ಯಕ್ಷರು*

# ಲೇಖಕರ ಮಾತು

**ಶಂಕರಗೌಡ ಬೆಟ್ಟದೂರರ** ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಕಲಾಭವನದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿತ (೧೯೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ) ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ನಂತರ ನಾನಲ್ಲಿ ಕಲಾಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದು (೧೯೯೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ). ಅವರಿಗೆ ನಂದಲಾಲ ಬೋಸ್, ರಾಮ್‌ಕಿಂಕರ್ ಬೈಜ್, ಬಿನೋದ್ ಬಿಹಾರಿ ಮುಖರ್ಜಿ ಮುಂತಾದವರು ಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದರು. ರವೀಂದ್ರನಾಥ್ ಟಾಗೋರರು ತೀರಿಕೊಂಡು ಮತ್ತು ಭಾರತಕ್ಕೆ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ದೊರಕಿ ಒಂದು ದಶಕವಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡ ಬೆಂಗಾಲದ ಆಧುನಿಕ ಕಲೆ ಆದಾಗಲೇ ತಮ್ಮ ಅಸಲಿ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ನಿವಹಿಸತೊಡಗಿತ್ತು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಮುಂಬಯಿಯ ಪ್ರೊಗ್ರೆಸಿವ್ ಕಲಾಗುಂಪು ಕಲೆಗೆ ನಗರೀಕರಣದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿ ಒಂದು ದಶಕವೇ ಕಳೆದಿತ್ತು (೧೯೪೫-೪೭). ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೆ.ಜಿ.ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನ್ ಮತ್ತು ಸೋಮನಾಥ್ ಹೋರ್ ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆಯ ಕೊನೆಯ ದಿಗ್ಗಜರುಗಳಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಅಲ್ಲಿದ್ದರು. ಆದರೆ ೧೯೯೦ರಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಸುವರ್ಣಯುಗವು ಮುಗಿದುದರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸೂಚನೆ ಅಲ್ಲಿತ್ತು. ಮತ್ತದು ಅವರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿತ್ತು. ಆ ಹಿನ್ನೆನಪಿನ ಊರುಗೋಲಿನ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅವರುಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಓಡಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈಗ ಕೆ.ಜಿ.ಎಸ್. ಅಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಬರೋಡ-ಮುಂಬಯಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಸೋಮನಾಥ್ ಹೋರ್ ಈಗ ನಮ್ಮೊಂದಿಗಿಲ್ಲ.

ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಸಂತಾಲಿ ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಜನ ಶುದ್ಧತೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ನೀಡಿದವರು. ಕಲಾಭವನದ ಕ್ಯಾಂಪಸನ್ನು ಅಂದಿನಿಂದಲೂ ಶುದ್ಧಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದವರೂ ಅವರುಗಳೇ. ಇಂದಿಗೂ ಅವರೇ ಅದನ್ನು ಬಹು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಚ್ಛವಾಗಿಡುತ್ತಿರುವವರು. ಅಲ್ಲಿನ ಕಲಾವಿದ ವಾಷ್ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ, ಜಲವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ, ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಚಿತ್ರಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಈ ಸಂತಾಲಿಗಳೇ. ಕಲಾವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೊಂದಿಗೆ ೧೯೪೦ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ರಾಮ್‌ಕಿಂಕರ್ ಬೈಜ್ ನಿರ್ಮಿಸಿದ 'ಬ್ಲಾಕ್ ಹೌಸ್' ಅನ್ನು (ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿಲಯದ ಒಂದು ಭಾಗ) ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದೂ ಸಂತಾಲಿಗಳ ಸ್ವಚ್ಛ ಮನೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದ ಮೂಲಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ. ಮಣ್ಣಿನ ಮನೆಗಳು ಚಳಿಗಾಲದಲ್ಲಿ ಬೆಚ್ಚಗೆ ಹಾಗೂ ಬಿಸಿಲಗಾಲಕ್ಕೆ ತಣ್ಣಗಿರುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದ್ದವು.

ನಾನು ಅಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಶಂಕರಗೌಡ ಬೆಟ್ಟದೂರರ ಬಗ್ಗೆ ನನಗೆ ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾಬರಹಗಾರರಾಗಲಿ, ಅಲ್ಲಿನ ಕಲಾಭವನದವರಾಗಲಿ--ಇಬ್ಬರೂ ಇವರನ್ನು ಕುರಿತು ಏನೂ ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ಸಂತಾಲಿ ಜನರಂತೆ ಸ್ವಚ್ಛ, ಮನೋನಿಷ್ಠ ಬೇಸಾಯ, ವೈದ್ಯವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ , ತಮ್ಮ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಹೋಗಿದ್ದರು ಗೌಡರು.

ಕಳೆದೊಂದತ್ತು ವರ್ಷದ ಹಿಂದೆ ಅವರ ಪರಿಚಯವಾಗಿದ್ದು ಇಳಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ. ಮೊದಲಿಗೆ ಅವರ ಶಿಸ್ತಿಗೂ, ಕಲಾವಿದ ಬಳಗದ ಅಶಿಸ್ತಿಗೂ ಅಜಗಜಾಂತರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ ಎನ್ನಿಸಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರು ಇಂದಿಗೂ ತಮ್ಮ ಯೋಗ್ಯಾನುಸಾರವಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬರಲೇ ಇಲ್ಲವೇನೋ. ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ದಶಗಳ ಕಾಲ ಗೌಡರು ಬೆಟ್ಟದೂರು, ರಾಯಚೂರಿನಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಹೋಗಿದ್ದರು. ಎರಡು ವರ್ಷದ ಹಿಂದೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಚಿತ್ರಕಲಾಪರಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ

ಸಮಗ್ರ ಕೃತಿಗಳ ಒಂದು ಸಮ್ಯಕ್–ಪ್ರದರ್ಶನ (ರೆಟ್ರೊಸ್ಪೆಕ್ಷನ್) ತಾವೇ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು, ಯುವ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನೇರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉಮೇದಿನಿಂದ. ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರದರ್ಶನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಚಿತ್ರಣ ರೀತಿ, ಬಂದವರೊಂದಿಗಿನ ಒಡನಾಟ– ಇವೆಲ್ಲ ನನಗೆ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ ಕಲಾಭವನದ ನೆನಪುಗಳನ್ನು, ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ತರಿಸಿತ್ತು. ನಾನು ಕಂಡಂತಹುದಲ್ಲದ, ಆದರೆ ಶಂಕರಗೌಡರು ತಮ್ಮ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿದೆಸೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಂಡಂತಹ ಕಲಾಭವನದ ವಾತಾವರಣ ಆ ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಇದನ್ನೇ ನಾವು ನಾಸ್ಟಾಲ್ಜಿಯ ಅನ್ನಬಹುದೆ? ಸಮಗ್ರ ಭಾರತೀಯ ಆಧುನಿಕ, ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಶಾಲೆಗಳ ಮೂಲಧಾತು ಈ ಹಿನ್ನೆನಪು, ನಾಸ್ಟಾಲ್ಜಿಯ. ಅದಕ್ಕೇ ತಾತ್ವಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಒದಗಿಸಿ, "ದ ಲಿವಿಂಗ್ ಟ್ರೆಡಿಷನ್" (ಜೀವಂತ ಸಂಪ್ರದಾಯ) ಎಂದು ಪುಸ್ತಕ ಬರೆದರು ಕೆ.ಜಿ.ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನ್. ಹಿನ್ನೆನಪಿನ ಹೊರೆಯ ಭಾರದ ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪದಿದ್ದರೂ ಈ ವಾದದ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಗುಣವೇ ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆಯನ್ನು ಪ್ರೊಗ್ರೆಸಿವ್ ಶಾಲೆಯಿಂದ ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸುವುದು. ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೇ ಬೆಂಗಾಲ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಗಮನವನ್ನು ಒಂದು ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ, ಒಂದು ಹೆಜಿಮೋನಿಕ್ ಶ್ರೇಣೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿರಿಸಿರುವುದು.

ಶಂಕರಗೌಡರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆವಾಗ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯಲು ಸಿದ್ಧವಿರುವ 'ಬರಹದ ರೂಪ'ದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಆತಂಕವಿತ್ತು. ಈ ಆತಂಕವು ಇಲ್ಲಿನ ಬರಹದಾದ್ಯಂತ ಹರಡಿಕೊಂಡಿದೆ ಕೂಡ. ಮೊನೊಗ್ರಾಫ್ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ/ಳ ಹುಟ್ಟು, ಬಡತನ, ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಷ್ಟವನ್ನು ಗೆದ್ದ ಹಿರೋಯಿಸಂ, ಅವರುಗಳ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ಪಡೆದ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳು, ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಜನ (ಅದರಲ್ಲೂ ಪರದೇಶಿಯರು) ಕೊಂಡುಕೊಂಡದ್ದು, ಅವರುಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಅವರ ಮೌನವಾದ ಸಾವು, ಸರ್ಕಾರದ ನಿರಾಸಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಗದ್ದಲದಿಂದಾಗಿ ಅವರುಗಳು ಎಲೆಮರೆಯ ಕಾಯಿಗಳಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟಿರುವುದು ಎಂದು ಬರೆದುಬಿಡುವುದು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಬಹುಪಾಲು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕ್ರಮ ಕೂಡ. ಇಂತಹವುಗಳನ್ನು ಒಂದಿಪ್ಪತ್ತು ಪುಟದಲ್ಲಿ ಬರೆದುಬಿಡುವುದು ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ, ಕಲಾರಂಗಕ್ಕೆ ಅಪಚಾರ ಮಾಡಿದಂತೆಯೂ ಹೌದು. ಕನ್ನಡದ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂತಹುದೇ ಬರವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಕ್ರಮವು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪ್ರಧಾನದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವತ್ತಳೆ ರೂಪದ ಬ್ರೋಷರ್‌ಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತಿಯೊಬ್ಬನ/ಳ ಕೃತಿಯ ಗಂಭೀರ ಚರ್ಚೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಬರವಣಿಗೆಯು ನಿಷಿದ್ಧ. ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತು ಮೊನೊಗ್ರಾಫ್‌ಗಳನ್ನು ಬರೆದವರ ಮೂಲ ಮಾದರಿ ಎಲ್ಲಿಯದೆಂದು ತಿಳಿಯಿತಲ್ಲವೆ? ಅದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಅಷ್ಟೇನೂ ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಆದರೆ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಕ್ಲೀಷೆಯ ಶಾಪ ಅನಿವಾರ್ಯ.

'ಕಲೆಗಿಂತ ಕಲಾವಿದನೇ ಮುಖ್ಯ' ಎಂಬುದು ಇಂತಹ ಮೊನೊಗ್ರಾಫ್‌ಗಳ ಮೂಲ, ಮುಗ್ಧ ಆಶಯ. ಶಂಕರಗೌಡರನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆವ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನನ್ನನ್ನು ಕಾಡಿಸಿದ ವಿಷಯವಿದು. ಜೊತೆಗೆ ಮೊನೊಗ್ರಾಫ್–ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಬಲಹೀನತೆಯ, ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಉಪದ್ವಾಪಿಗಳ, ಹಾಗೂ ಸಹ ಕಲಾವಿದರು – ಕಲಾಚಳುವಳಿಗಳೊಂದಿಗಿನ ರಾಗದ್ವೇಷಗಳ ವ್ಯವಹಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಗಾಢ ಮೌನವಿದೆ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದರ ಮೊನೊಗ್ರಾಫಿಕ್ ಬರಹ ಪ್ರಕಾರವು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಬರಹ ಮಾದರಿಯಾದ 'ಎವಲ್ಯೂಷನಿಸ್ಟ್' ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣಗೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದೆ ಕೂಡ.

ಗೌಡರನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆವಾಗ ಬರವಣಿಗೆಯ ಈ ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣದೊಳಗಿನಿಂದಲೇ ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಈ ಮೊನೊಗ್ರಾಫ್ ಅನ್ನು ಬರೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ

ಚರಿತ್ರೆಯು ಗೌಡರನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದುದಕ್ಕಿಂತಲೂ (ಕಲಾವಿದರಾದ ನಿಕೊಲಸ್ ಹಾಗೂ ಸ್ವೆಟಸ್ಲಾವ್ ರೋರಿಕ್‌ರನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದಂತೆ) ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚು ಗಮನೀಯ. ಅಂದರೆ ಬೆಂಗಾಲಶಾಲೆಯ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ, ಬೆಂಗಾಲ ಭೂಪ್ರದೇಶದಿಂದ, ಸಂಸ್ಕಾರದಿಂದ ಹೊರಗೆ ನೆಲೆಸಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿದವರ ಬಗ್ಗೆ ಗಾಢ ಮೌನವನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾವಿದರ ಬಗೆಗಿನ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೌನವು ಮುಗ್ಧತೆಯದ್ದಾದರೆ, ಬೆಂಗಾಲದವರ ಮೌನವು ಹೆಚ್ಚು ರಾಜಕೀಯ ಉದ್ದೇಶ ಹಾಗೂ ಶಕ್ತಿ ಹೊಂದಿರುವಂತಹದ್ದು.

ಗೌಡರನ್ನು ಕುರಿತ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲಾವಲಯದ ಮುಖ್ಯ ಓದುವಿಕೆ ಇದು: "ಅವರು ನಿರಂತರವಾಗಿ, ಕಲೆದೈವತ್ತು ವರ್ಷದಿಂದಲೂ ಕೃತಿ ರಚಿಸುತ್ತ ಬರಲಿಲ್ಲ. ೧೯೫೦ರ ದಶಕದ ಅವರ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಜೀವನದ ಅಸುಪಾಸಿನ ಕೃತಿಗಳೇ ಅವರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಘಟ್ಟ, ಅವರು ರಾಜಕಾರಣ, ವೈದ್ಯವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ರೈತ ಚಳುವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಹೋಗಿದ್ದರು", ಇತ್ಯಾದಿ. ಅವರನ್ನು ಬಲ್ಲವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುವ ಮಾತಿದು. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಹೇಳುವವರೆಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರೇ! ಈ 'ಎವಲ್ಯೂಷನಿಷ್ಟ್' ವಿನ್ಯಾಸದ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ (ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕಾರನಂತೆ) (ಅ) ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು, (ಆ) ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೊಂದು ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ (ಇ) ಸುದೀರ್ಘ ಕಾಲ ಕೃತಿರಚಿಸುವ ತುರ್ತಿದೆ (ಈ) ವಯಸ್ಸಿಗೂ ಪ್ರೌಡತೆಗೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದು, ವಯಸ್ಸು-ಪ್ರೌಢತೆ ಎರಡೂ ಹೆಚ್ಚಾದ ಮೇಲೇ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗೆ ಭಾಜನರಾಗಬೇಕಷ್ಟೆ. ಇಲ್ಲಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅತಿವೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಕಲಾವಿದ ಶಂಕರಗೌಡನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೊಳಗಿನ ಖಾಲಿ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ಕಲಾವಿದ ಸಮೂಹಕ್ಕೇ ತಿಳಿದಿರುವ ಒಂದಷ್ಟು ವಿಷಯ, ಫ್ಯಾಕ್ಟ್ಸ್‌ಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿ, ಹೇಗೆ ಅವರ 'ನಂಬಿಕೆ' ಹಾಗೂ 'ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹಣೆ'ಯು ಪರಸ್ಪರ ವೈರುಧ್ಯಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

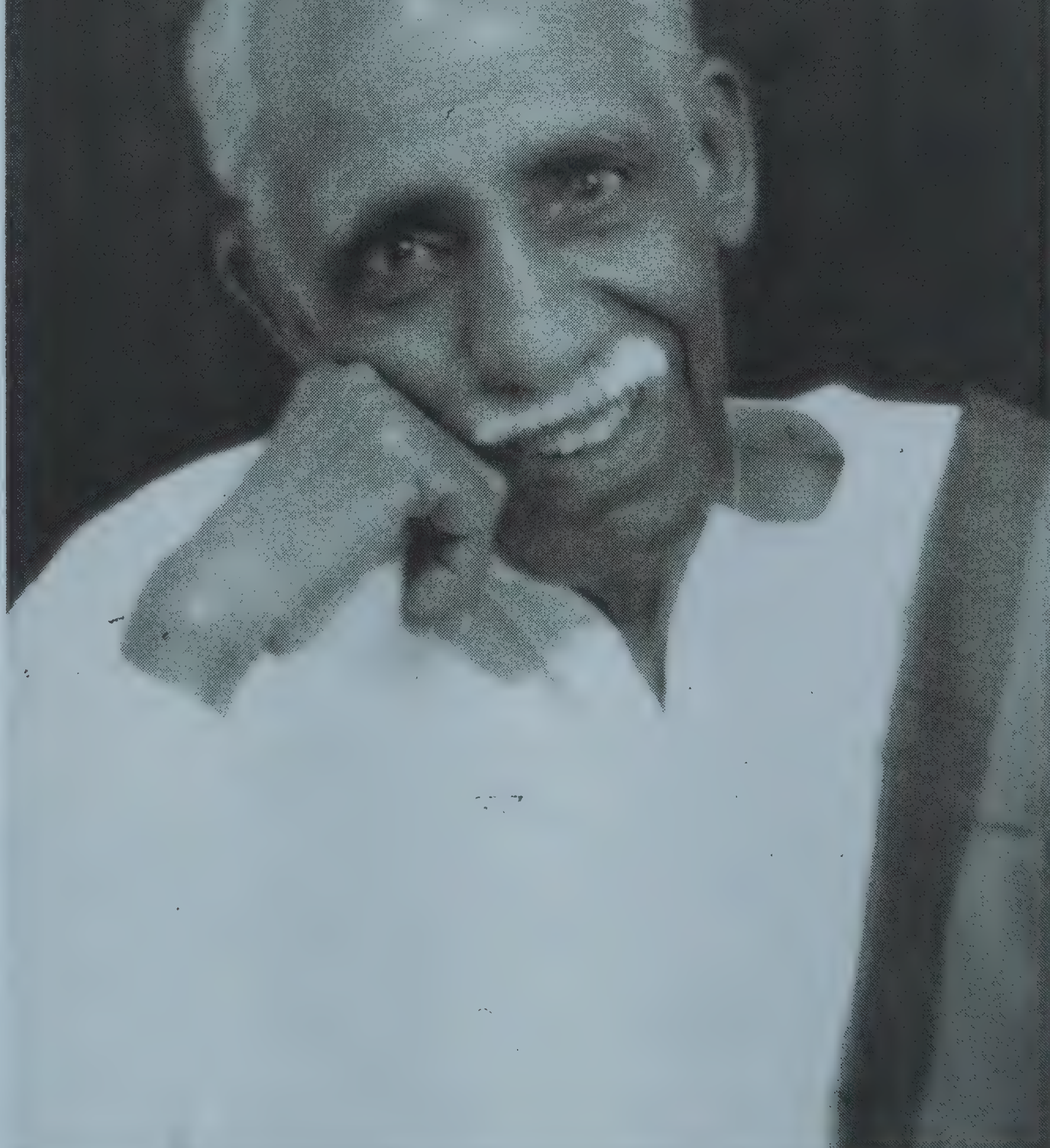
ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪ ಮತ್ತು ಲಿಯೊನಾರ್ಡೊ-ಡ-ವಿಂಚಿ ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಕೊನೆಯ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿ ರಚಿಸುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದರು. ಇಪ್ಪತ್ತೇಳನೇ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ 'ರೆಡಿಮೇಡ್' ಕಮೋಡನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿಸಿದ ಡುಶಾಂಪ್, ಆ ನಂತರ ಇಪ್ಪತೇಳು ವರ್ಷ ಕೃತಿ ರಚಿಸಲಿಲ್ಲ. ದೊರೆಯೊಬ್ಬನಿಗೆ ಕೆಲಸಕ್ಕಾಗಿ ಅರ್ಜಿ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದ ಡ-ವಿಂಚಿ ತಾನೊಬ್ಬ ವಿಜ್ಞಾನಿ, ವೈದ್ಯ, ಅಭಿಯಂತರ ಇತ್ಯಾದಿಯೆಂದೆಲ್ಲ ಹೇಳಿಕೊಂಡು ನಂತರ "ನಾನು ಚಿತ್ರರಚನೆಯನ್ನೂ ಮಾಡಬಲ್ಲೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ನೋಬೆಲ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ದೊರೆಕಿದ ಮೇಲೆ, ೬೭ನೇ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥ್ ಠಾಗೂರ್ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದು, ಐವತ್ತರ ನಂತರದ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಎಂ.ಕೆ. ಇಂದಿರಾ ಕಾದಂಬರಿ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಅಮೃತ ಶೇರ್‌ಗಿಲ್ ತನ್ನ ಇಪ್ಪತ್ತೇಳನೇ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ವಿನ್ಸೆಂಟ್ ವ್ಯಾನ್‌ಗೋ ತನ್ನ ಮೂವತ್ತೇಳನೇ ವಯಸ್ಸಿಗೆ ತಮ್ಮ ಅತ್ಯುತ್ತಮ್ಮ, ಪ್ರೌಢ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಆಯಾ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಅವರಿಬ್ಬರು ಇಹಲೋಕವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿದ್ದು.

ಅಂದರೆ ನಾನು ಮೇಲೆ ಗುರ್ತಿಸಿರುವ ನಾಲ್ಕೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಕಲಾಸಮೂಹದಲ್ಲೂ ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೂರಿದೆ ಎಂದಂತಾಯ್ತು, ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದ ಜೀವಂತ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಸಹ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾಸಮೂಹದ ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪರಿಧಿಯ ಹೊರಗುಳಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಶಂಕರಗೌಡ ಬೆಟ್ಟದೂರು. ಅವರ ಬದುಕು ಹಾಗೂ ಜೀವನಶೈಲಿ ಎಂದರೆ ಕಲಾಸಾಂಘಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತ ನಡುವಳಿಕೆಗೆ ಹಿಡಿದ ಒಂದು ನಿರ್ಭಾವುಕ ಕನ್ನಡಿ ಎಂದಂತಾಯ್ತು.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾವಿದರ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ ಎಂದರೆ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಮಿಥ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸಲಾಗದಷ್ಟು ಬೆರೆಸುವ ಒಂದು ಮೈದಾನ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಸಂಸಾರವೆಂಬ ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣಕ್ಕೂ ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಎಂಬ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಅಯೋಮಯ ಗುಣ. ಗೌಡರಿಗೀಗ ಸರಿಸುಮಾರು ೮೦ ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸು. ಸ್ವತಃ ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ, "ಈಗ ವ್ಯವಸಾಯದಿಂದ ನಿವೃತ್ತನಾಗೇನ್ರಿ. ಇದೇನಿದ್ರೂ ಚಿತ್ರಕಲೇಲಿ ಪೂರ್ಣ ಮುಳುಗೋದೇ ಆದೀತು". ಕಳೆದ ಐದು ದಶಕವು ಭಾರತದ ಪ್ರಮುಖ ಕಲಾಚಳುವಳಿಗಳು, ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ "ಕಲೆ" ಎಂಬುದರ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯೇ ಗುರುತು ಹಿಡಿಯಲಾಗದಷ್ಟು ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿದ ಕಾಲ. ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ಶಂಕರಗೌಡರ ಜೀವನದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಾಲವೂ ಇದೇ. 'ಒಂದೇ ರೀತಿ' ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸುವುದು ಏಕಶೈಲಿಯ ಇತಿಮಿತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತದೋ ಹಾಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೆನಿಸುವ ಬದಲಾವಣೆಗೂ ಪ್ರತಿರೋಧ ಒಡ್ಡುವಂತಹದ್ದು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ದ್ವಿಭಾಷೀಯ ಕಿರುಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ. ಅವರ ಬದುಕಿನ ಭೌತಿಕ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನು, ಅವು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಿಸುವಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ ಬರೆದು, ಅವರ ಜೀವನಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಕೃತಿಯು ಹೇಗೆ ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ, ಅಂಚಿನ ಶಾಲೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ. "ತನ್ನೊಳಗೇ ಅಂಚು-ಕೇಂದ್ರವೆಂಬ ಪುರುಷ-ನಿರ್ಮಿತ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡದ್ದು ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಕಲಾಭವನವೆಂಬ ಶಾಲೆಯ ದ್ವಿಮುಖಿ ನೀತಿಗೆ ದ್ಯೋತಕ" ಎಂದು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಓದಿದ ನನ್ನ ಸಹಪಾಠಿ ಡಾ. ಪೋಲ ಸೇನ್‌ಗುಪ್ತ ಇತ್ತೀಚಿನ "ಆರ್ಟ್ ಅಂಡ್ ಡೀಲ್" ಕಲಾಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಶೂದ್ರ, ಸ್ತ್ರೀವಾದ, ಸಬಾಲ್ಟರ್ನ್ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಚಿನವರೇ ಕೇಂದ್ರದವರ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಾಗ, ಆಂತರಿಕ ವಲಸಿಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ತೀವ್ರವಾದಾಗ, ಅದರೊಳಗೇ ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿ ಏಕಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚಿಸುತ್ತ ಸಾಗುವವರ ಕ್ರಿಯೆಯು ಭೌತಿಕ ಹಿಂಸೆಯಿಂದ ಹೊರತಾದ ಪ್ರತಿರೋಧದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಶಂಕರಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಬಹು ಸೂಕ್ತವಾದವು. ಓದುಗರು ಶಂಕರಗೌಡರನ್ನು ಹಾಗೂ ತನ್ಮೂಲಕ ಈ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆಯೊಂದಿಗೆ ಈ ಮುನ್ನುಡಿ ಕೊನೆಗೊಳಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಈ ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೆ ಅನೇಕದ ತಾಳ್ಮೆಯ ನೆರವು ದೊರಕಿದೆ. ಅಪಾರ ಸಹನೆಯಿಂದ ಸ್ವತಃ ಕಾದ ಶಂಕರಗೌಡ ಬೆಟ್ಟದೂರರು, ಅಷ್ಟೇ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ ಸುರೇಖ, ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನೆರವು ನೀಡಿದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ವಿ.ಟಿ. ಕಾಳೆ, ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್ ವಿ.ಎನ್. ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಸ್ವಾಮಿ, ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಗಂಗ, ವೆಂಕಟೇಶ್, ರಾಘು, ಮುತ್ತು ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಕಲಾಇತಿಹಾಸದ ನನ್ನ ಸಹವರ್ತಿಗಳಾದ ಡಾ. ರಾಘವೇಂದ್ರ ಕುಲಕರ್ಣಿ, ಟಿ.ಎನ್. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ನನ್ನ ಯೋಚನಾಲಹರಿಯನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷೆಗೊಡ್ಡುವ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ನನ್ನ ಆತ್ಮೀಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಹಾಗೂ ನನ್ನ ತಂದೆ-ತಾಯಿ, ಶಿವಕುಮಾರ್, ಪ್ರೀತಿ, ಕವಿತ ಮತ್ತು ಹಿಮಾನಿಗೆ ನಾನು ಅಭಾರಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಕಳೆದ ಕೆಲವು ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಅಗಲಿದೆ ಮೇರುನಟ ಡಾ. ರಾಜ್, ಹಿರಿಯ ಗೆಳೆಯ ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿ ಹಾಗೂ ಕಿರಿಯ ಸೋದರ ಎಚ್.ಎ. ರವಿಕುಮಾರರಿಗೆ ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಗಹನವಾದ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ.

*– ಎಚ್.ಎ. ಅನಿಲ್ ಕುಮಾರ್*



ಶಂಕರಗೌಡ ಬೆಟ್ಟದಾರ

# ಶಂಕರಗೌಡ ಬೆಟ್ಟದೂರ

### (ಅ) ಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ ಚಿತ್ರದೊಳಗೊಂದು ಕಲಾವಿದನ 'ಆಕಾರ'

ಅದೊಂದು ಸುಮಾರು ಎಂಟಡಿ ಅಳತೆಯ ಸುರುಳಿ ಚಿತ್ರ. ಅದರೊಳಗೊಂದು 'ಚಿತ್ರಿತ ಚಿತ್ರ ಸುರುಳಿ'! ಅಸಲಿ ಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಅದರೊಳಗಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳೆರಡೂ ಒಂದೇ ಕೈನ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲವಷ್ಟೇ. ಚಿತ್ರದ ಒಳಗಿನ ಸುರುಳಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹತ್ತಾರು ಜನ ಗುಂಪುಗುಂಪಾಗಿ, ಕುತೂಹಲದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಹಲವರು ವೀಕ್ಷಕರಿಗೆ ಬೆನ್ನು ಹಾಕಿ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ ವೀಕ್ಷಕರು ಚಿತ್ರದ ಹೊರಗಿನ ವೀಕ್ಷಕರಿಗೆ ಬೆನ್ನು ಹಾಕಿದಂತಾಯ್ತು. ನಿಜ ಜಗತ್ತಿನ ವೀಕ್ಷಕರಿಗೆ

ಅ) ಈ ಸಮಗ್ರ ಚಿತ್ರ

ಆ) ಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು

ಇ) ಅದನ್ನು ಅಸಲಿ ಚಿತ್ರದ 'ಒಳಗೇ' ನಿಂತು ನೋಡುತ್ತಿರುವ ವೀಕ್ಷಕ – ಎಂದು ಮೂರು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ, ಒಂದೇ ಕ್ಯಾನವಾಸಿನ ಮೂಲಕ, ಒಂದೇ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸಿದಂತಾಯ್ತು.



ಐವತ್ತು ವರ್ಷದ ಹಿಂದೆ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಕಲಾಭವನದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ ರಾಯಚೂರಿನ ಶಂಕರಗೌಡ ಬೆಟ್ಟದೂರು ಈ ಚಿತ್ರದೊಳಗೆ 'ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ' ಕುಳಿತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ (1956). ಮತ್ತು ಈ ಚಿತ್ರ ರಚಿಸಿದ ಕಲಾವಿದ ಸಹ! ಈ ಚಿತ್ರದ ವೀಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಲಾವಿದ ಬೆನ್ನು ಹಾಕಿ ಕುಳಿತಿರುವುದು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವೆ ? ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಮತ್ತೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಇದರೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಬಿನೋದ್ ಬಿಹಾರಿ ಮುಖರ್ಜಿಯವರ ಚಿತ್ರವದು. ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಸೇರಿದ ಇಬ್ಬರು ಭಿನ್ನ ಕಲಾವಿದರ ಎರಡು ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ನಡುವಣ ಹೋಲಿಕೆ ಮಾತ್ರ ಬಹಳಷ್ಟಿವೆ; ಮುಖರ್ಜಿ ಮತ್ತು ಗೌಡರು ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಕಾಲ–ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಾಗಿದ್ದವರು, ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಗುರುಶಿಷ್ಯರಾಗಿದ್ದವರು. ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಹೊರಗುಳಿಯ ತಮ್ಮಗಳ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲೂ ಆಳವಡಿಸಿಕೊಂಡವರು. ಮೊದಲನೆಯವರು ಒಳಗಿನವರಾದರೆ ಎರಡನೆಯವರು ಹೊರಗಿನವರು.

ಇಬ್ಬರ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಷ್ಟೇ. ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ಬಿನೋದರ 'ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು' ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಚಿರಪರಿಚಿತವಾಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾಗ್ರಹಿಕೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ, ಮಾಧ್ಯಮಗಳೇ ಬಿನೋದರಿಗೆ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಶಾಂತಿನಿಕೇನದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಹಳೆಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ತನ್ನ **"ಇನ್ನರ್ ಐ"** ('ಒಳಗಿನ ಕಣ್ಣು') ಬಯೊಗ್ರಫಿಕ್ ಸಿನೆಮದ ಮೂಲಕ ಇಂತಹ ಒಂದು ಗಟ್ಟಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಬಿನೋದರಿಗೆ. ಅಂತಹ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳ (ಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಟ್) ಹೊರಗೊಬ್ಬ 'ಬಿನೋದ್ ಬಿಹಾರಿ' ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೆಂಬುದೊಂದು ಮಿಥ್ಯೆಯಷ್ಟೇ. ಇಂತಹ ಚಿಂತನೆಯ ಧಾಟಿಯಿಂದಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತನಕಾರ ಜೀನ್ ಬೌದ್ರಿಲಾರ್ಡನು ಗಲ್ಫ್ ಯುದ್ಧ ನಡೆದೇ ಇಲ್ಲವೆಂದದ್ದು ಮತ್ತು ಉಂಬರ್ಟೊ ಈಕೊ ಡಿಸ್ನಿಲ್ಯಾಂಡ್, ಡಿಸ್ನಿವರ್ಲ್ಡ್ ಅನ್ನು 'ಅತಿನೈಜ' (ಹೈಪರ್-ರಿಯಾಲಿಟಿ) ಜಗತ್ತೆಂದು ಕರೆದದ್ದು. ಈ ಚಿಂತನಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶಂಕರಗೌಡ ಬೆಟ್ಟದೂರರೆಂಬ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೆಂಬುದು ಇನ್ನೂ ದಕ್ಕಬೇಕಾಗಿದೆ.

### (ಆ) ಅಂಚಿನ ಕಲಾವಿದನ ಕೇಂದ್ರ ಕಥನ

ಬಿನೋದ್ ಬಿಹಾರಿಯವರ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯು ಮೇಲ್ಕಾಣಿಸಲಾದ ಬೆಟ್ಟದೂರರ ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೋಲುವುದು ಈ ರೀತಿ : ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಆಯಾ ಕಲಾವಿದ ವೀಕ್ಷಣೆಗೇ ಬೆನ್ನು ಮಾಡಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು 'ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ಸಾಧನೆ' ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಒಂದು 'ವೀಕ್ಷಿಸಲರ್ಹವಾದ ದೃಶ್ಯವಷ್ಟೇ' ಎಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು ಈ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳು. ಈ ಹೇಳಿಕೆಯ ಒಳಗೆ ಕಲಾವಿದರ 'ವಿನಯವೂ' ಅಡಕವಾದಂತಾಯ್ತು. "ಕಲಾವಿದನಿಗಿಂತ ಕಲೆಯೇ ದೊಡ್ಡದು, ಕಲಾಕೃತಿ ತಾನಾಗಿಯೇ ಮಾತಾನಾಡಬೇಕು. ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ" ಎಂಬಂತಹ ನಂಬಿಕೆ ತೀವ್ರವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಅಂತಹ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಆದಾರದಿಂದ ಇಂತಹ ಕೃತಿಸಂಯೋಜನೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿರಲು ಸಾಧ್ಯ.*1* ಶಂಕರಗೌಡರ ಈ ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಅವರ ಸಮಗ್ರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದು. ಆದರೆ ಇದು, ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಓದಲಿರುವ ಒಂಧೇ ಕ್ರಮ ಎಂದೇನಲ್ಲ. ಇದು ಮೊದಲ ಓದುವ ಕ್ರಮ ಎಂದುಕೊಳ್ಳಿ.

ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಅಸಲಿ ಚಿತ್ರಕಲಾ ದರ್ಶನದ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶವೇ ಇದು. ಅದರ ಹೊರಗಿನಿಂದ ನಮಗೆ ಕಂಡುಬರುವಂತೆ ಇದು ದಿಟ. "ಕಲಾವಿದನಿಗಿಂತ ಕಲಾಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಮೌಲ್ಯ ದೊಡ್ಡದು" ಎಂಬ ಜನಪ್ರಿಯ ನಂಬಿಕೆಗೂ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಶಿಕ್ಷಣ ತತ್ವಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಾತತ್ಯತೆ ಇದೆ. ಬೆಟ್ಟದೂರರ (ಮತ್ತು ಬಿನೋದ್ ಬಿಹಾರಿಯವರ) ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಹಿರಿಮೆ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಕಲಾಶಾಲೆಯ ತತ್ವವನ್ನು ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಒಳಗೆ ಹಿಡಿದಿರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ಬಿನೋದ್ ಬಿಹಾರಿ ಆ ಶಾಲೆಯ ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ವಿಕ ದೃಶ್ಯೀಕರಣದ ರೂಪುರೇಷೆಗಲನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವರು. ಅವರ ***"ಮೀಡಿಯವಲ್ ಸೈಂಟ್ಸ್"*** ಭಿತ್ತಿಕೃತಿ ('ಮದ್ಯಕಾಲೀನ,

ಭಕ್ತಿಚಳುವಳಿಯ ಸಂತರು') ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ ದೃಶ್ಯಭಾಷೆಯ ಗಂಭೀರ ಶೈಲಿಯ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ. ನಂದಲಾಲ್ ಬೋಸರ ಬಹುಪಾಲು ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಇದೇ ದೃಶ್ಯಭಾಷೆಯನ್ನು ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದೊಂದಿಗೆ ಬೆಸೆದು ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟ್ ಕಲಾವಿದ ರೆನ್ವಾ (ಖಜಟಿಉಡಿ) ಹೇಗೆ ಆ ಇಸಂನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ಹೊರಗೇ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟ ಕಲಾವಿದನಾಗಿದ್ದನೋ ಹಾಗೆ ರಾಮ್‌ಕಿಂಕರ್ ಬೈಜ್ ಬೆಂಗಾಲದ ಶೈಲಿಗೆ. ಒಂದೇ ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮುಖಗಳನ್ನು ಅದರ ಪ್ರಮುಖ ಹರಿಕಾರರೆಲ್ಲ, ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸುವುದು ಒಂದು ಲೋಕರೂಢಿ.

ಬೆಟ್ಟದೂರರು ತಮ್ಮ ಸಮಗ್ರ ಚಿತ್ರಗಳ ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಜೀವನಶೈಲಿಯ ಮೂಲಕ ಆ ಶಾಲೆಯ ಒಂದು ಅಗೋಚರ, ಅಂಚಿನ ಮುಖವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆಯ ಹೊರಗುಳಿದ ಇಂತಹ ಕಲಾವಿದರ ಕೊಡುಗೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಒಂದು ಕಾಲದ (1910–30) ಸ್ಥಳೀಯ ಶಾಲೆಯೊಂದು ಮುಂದೊಂದು ದಿನ (1950ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ) ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಶಾಲೆಯಾಗಿದ್ದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿವಯರೆವಿಗೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಕಲಾಭವನದ (ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ) ಸಮಗ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಪಾಠ ಹೇಳಿ ಅಲ್ಲಿನವರೇ ಅದವರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದವರ ಕೊಡುಗೆಯ ಕುರಿತು ***ಅಗಾಧ ಮೌನವೊಂದು*** ನೆಲೆಸಿದೆ. ಇದನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ಹೀರಾಯಿಕ್ ನರೇಟಿವ್, ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ (ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ರಾಜಕಾರಣ) ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ.

***ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಭಾರತದ ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ದೃಶ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ಅಂಚಿನ ಅವಸ್ಥೆ ಏನು ಎಂಬ ಕಥೆಯೂ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯಕ ಶಂಕರಗೌಡರ ಕಥೆಯೂ ಕೂಡ.***

### (ಇ) ಇದು ಅವನ್‌ಗಾರ್ಡ್ ಇರಬಹುದೆ?

ಬಿನೋದ್ ಬಿಹಾರಿ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಪರಿಧಿಯ ಒಳಗೇ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿ ಇದ್ದು ಆ ಪರಿಧಿಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿದವರು. ಶಂಕರಗೌಡರು ತಮ್ಮ ತಾರುಣ್ಯದ ಐದಾರು ವರ್ಷ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲಿದ್ದು, ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದೆರೆಡು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಕಲಾವೃತ್ತಿಗಾಗಿ ವ್ಯಯಿಸಿದ ನಂತರ ರಾಯಚೂರಿನ ಬೆಟ್ಟದೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದವರು. ಆ ನಂತರ ಐದು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೃಷಿ ಮಾಡಿದವರು, ನೈಜ ಕೃಷಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಬದುಕಿನ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಂಡವರು, ತುಂಬು ಸಂಸಾರಿಯಾದ ಶಂಕರೇಗೌಡರು.



ಶಂಕರಗೌಡರ ಜೀವನಶೈಲಿಯ ಆಯ್ಕೆಯೇ 'ವ್ಯವಸ್ಥೆ–ವಿರುದ್ಧವಾದುದು'. ಇದನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ್ ಗಾರ್ಡ್ (ಂತಿಚಿಟಿಣ ಉಚಿಡಿಜಜ) *2* ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಇವರು ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಕಲಾಭವನದಲ್ಲಿ 1950ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಓದುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಅವನ್‌ಗಾರ್ಡ್ ಆರಂಭವಾಗಿ ಒಂದು ಶತಮಾನವಾಗಿ ಹೋಗಿತ್ತು. ಮತ್ತು ಅದಾಗಲೇ ಮುಕ್ತಾಯದ ಹಂತ ಮುಟ್ಟಿದ್ದೂ

ಆಗಿತ್ತು. ಅಂದರೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಗ್ಯಾಲರಿಯ ಹೊರಗೆ, ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹೊರಗುಳಿವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಒಂದು ನೂರು ವರ್ಷ ಕಾಲದ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದವರು ಇಲ್ಲವಾಗತೊಡಗಿದರು. ಎಂ.ಎಫ್.ಹುಸೇನ್ ಆದಾಗಲೇ ಬಡತನದ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂನಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಹೊಸದಾಗಿ ದಕ್ಕಿದ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂ ಅನ್ನು ಒಂದು ಶೈಲಿಯನ್ನಾಗಿಸಿ ಕೊಂಡದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಗೌಡರು ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಅಪ್ರಜ್ಞಾವಸ್ಥ ಅವನ್‌ಗಾರ್ಡ್ ಕಲಾವಿದರಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಸುಲಭದ ಮಾತಲ್ಲ. ***ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡುವುದೇ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿ*** ಹೋಗುವ ಅಪಾಯವು ಎಲ್ಲ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇವೆ. ಶಂಕರಗೌಡರು ಪಡೆದ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ ಶಿಕ್ಷಣವು ರವಿವರ್ಮನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಚಿತ್ರಕಲಾರಂಗದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿತ್ತು.

ಗೌಡರು ತೈಲವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿದ್ದು ಕಡಿಮೆ. ಅವರಿಗೆ ದೊರತೆ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ "ತೈಲವರ್ಣವೆಂಬುದು ರವಿವರ್ಮನ ಮೂಲಕ ಭಾರತ ತಲುಪಿದ ಪಶ್ಚಿಮದ ನವವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಧೋರಣೆ"ಯಾಗಿಯೇ ಕಂಡುಬಂದಿದ್ದಿತು. ತಿಳಿದೋ ತಿಳಿದೆಯೋ ಗೌಡರು ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಜಲವರ್ಣ ಹಾಗೂ ವಾಷ್ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಐದು ದಶಕದ ಕಾಲ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವರು. ಅವನ್‌ಗಾರ್ಡ್ ಚಿಂತನೆಯೊಂದು ಮಾದ್ಯಮವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟಾದ ಮಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆಯೆನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಅದಕ್ಕೊಂದು ಮುಗ್ಧತೆಯ ಜಾಣ ಕವಚ ತೊಡಿಸಿ, ಆ ಅವನ್‌ಗಾರ್ಡ್‌ನ ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣ **ಗುಣವನ್ನೇ ಲೇವಡಿ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿದ್ದನ್ನು ಶಂಕರಗೌಡರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಗುಣವೆನ್ನಬಹುದು.**

ಈ ಬಗೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ನಿಷಿದ್ಧ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಬೆಟ್ಟದೂರರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಿರುವ ಒಂದೇ ರೀತಿಯೆಂದರೆ ಅದು ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣದ ಹೊರಗಿನದು. ಅದನ್ನು ಚರ್ಚೆ, ಸಂವಾದ, ಚಿಂತನೆ ಎಂಬ ಮೂರು ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮಗಳ ಹೊರಗಿರಿಸಲಾಗಿದೆಯಾದ್ದರಿಂದಲೇ ತಾತ್ವಾತೀತವಾಗಿ ಗೌಡರ ಬಗ್ಗೆ ಬಯೋಗ್ರಾಫಿ ಬರೆಯುವುದು ಕೇವಲ ವರದಿ ಒಪ್ಪಿಸಿದಂತಾಗದೆ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತತ್ವದ ಹೊರಗಿರಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

### (ಈ)ಕೆ.ಜಿ.ಎಸ್. ಹುಸೇನ್ 'ಚಿತ್ರ' ಮಾದರಿಗಳು

ಭಾರತದ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ಜನಪ್ರಿಯನಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳ ಮುಖೇನವೆ. ಹುಸೇನ್ ಮಾದರಿಯೊಂದು. ಕೆ.ಜಿ.ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನ್ ಮಾದರಿ ಮತ್ತೊಂದು. ಹುಸೇನ್ ಮಾದರಿಯು ಗುಣದೋಷಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿಯ (ಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಟ್) ಹೊರಗಿನ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಂತಹದ್ದು, ರಾಜಾರವಿವರ್ಮನಂತಹದ್ದು. ಹುಸೇನ್ ಅಂತಹವರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಪರಿಚಯ ಆದರೆ ಅವರ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಕೊಡುಗೆ ಅದೇ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ, ಕಲಾಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಅನಾಮಿಕವಾಗಿ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. *3*

ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಕೆ.ಜಿ.ಎಸ್. ಚಿಂತನೆ ತಿಳಿಯದವರಿಗೆ ಅವರ ಹೆಸರನ್ನು ಕೇಳಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಕೆ.ಜಿ.ಎಸ್. ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ಪರಿಸರದ ದೃಶ್ಯಗಳು ನೆನಪಾಗುತ್ತವೆ. ಸಹಜವಾಗಿ ಕಂಡದ್ದರ ಅಸಹಜ ಹೊಸತನ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲೆಂಲ್ಲಿಂದಲೋ ಪಡೆವ ದೃಶ್ಯಸ್ಫೂರ್ತಿ ಹಾಗೇಕೆ ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲೇ ಇರುವ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ದೈವ ಗೋಚರಿಸಿ, ದೈವಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರು ಕಂಡುಕೊಂಡ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತು–ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಅರಿವು ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ. **"ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಒಂದು ದೇಹ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರೆಲ್ಲರ ಗುಣ, ಚಟಗಳು ಅಡಕವಾಗಿರುವ ನಾವು"** ಎಂಬ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸನಂತಹವನ ಪ್ರಾಗೈತಿಹಾಸಿಕ–ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ದೃಶ್ಯಭಾಷೆಯ ಪರಿಧಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಎಳೆದು ತರುವುದನ್ನು ಕೆ.ಜಿ.ಎಸ್. ಚಿಂತನೆ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ "ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಅದರ ಅಗಾಧ ಆರ್ಥಿಕ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವಿಕೆ, ವಿಶಾಲ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಮಯತೆಯ ಇನ್‌ಸ್ಟಾಂಟ್ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ" ಗೊಳಿಸುವ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹುಸೇನ್ ಮಾದರಿ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ.

ಕೆ.ಜಿ.ಎಸ್. ಮಾದರಿಗೆ ದೃಶ್ಯಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ, ಹುಸೇನ್ ಮಾದರಿಗೆ 'ಪೇಜ್ ತ್ರೀ' ತವರುಮನೆ. ಎರಡೂ ಮಾದರಿಯಿಂದ ವಂಚಿತರಾದರೂ ಶಂಕರಗೌಡರ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಒಲವು ಕೆ.ಜಿ.ಎಸ್. ಮಾದರಿಯ ಕಡೆಗೆ. ಶಂಕರಗೌಡರ ಕಳೆದೈದು ದಶಕದ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಿಯೆ ಒಂದು ವೈಯುಕ್ತಿಕ, ಒಂಟಿ ಅವನ್‌ಗಾರ್ಡ್. ಒಮ್ಮೆ ಕಲಿತ ಒಂದು ದೃಶ್ಯಸೃಷ್ಟಿ ಸೂತ್ರ ಅವರ ನಿರಂತರ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತೀತ ಬಳಕೆ–ಶಂಕರೇಗೌಡರ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯ ಸೂತ್ರ. ಕಲಾಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಪದವಿಯ ನಂತರ ರಾಯಚೂರಿನ ಬೆಟ್ಟದೂರಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸಾಯದೊಂದಿಗೆ, ಆಯುರ್ವೇದ ಮತ್ತು ಕಲೆಯನ್ನು ಬೆರೆಸಿ, ಸಂಸಾರವೆಂಬ 'ಸಂಸ್ಥೆ'ಯೊಂದಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಕಲಾವಿದರ ಆಯ್ಕೆಯು ಮಿಕ್ಕುಳಿದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾವಿದರ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ಕಲಾರಂಗದ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯನ್ನು ಪುನರ್‌ಪರಿಶೀಲಿಸಿ– ದಂತಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮೊದಲ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಇವರು ದೈಹಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವನ್ನು ಅಪರೂಪಕ್ಕೆಂಬಂತೆ ಸಮೀಕರಿಸಿದವರು. ಈ ಮೂರೂ ವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸಿ, ತನ್ಮೂಲಕ ಈ ಕಲಾವಿದರ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಭೂಪಟವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.



## (ಉ) ಅಂಚು–ಕೇಂದ್ರ ರಾಜಕಾರಣದೊಳಗಿನ ಒಂಟಿತನದ ಚಿತ್ರಣ

ಭಾರತೀಯ ರೈತಾಪಿ ಜೀವನವು ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಕೃಪೆಯಾಧರಿಸಿ ಇರುವಂತಹದ್ದು. 'ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಜೀವನಶೈಲಿ' ಎಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕಲಾವಿದನ ಜೀವನಶೈಲಿಯೂ ಇಂತಹದ್ದೇ. ಆದರೆ ಶಂಕರಗೌಡರ ಜೀವನಶೈಲಿಯು, ಅವರ ವೈದ್ಯವೃತ್ತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಲೋ ಏನೋ, ಭಿನ್ನವಾದುದಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲೋ ಒಂದೆಡೆ, ***ವಾಷ್ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಒಂದು ಹೊರಾಂಗಣ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸಿ, ಮತ್ತೊಂದರೆ ಘಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಆಧರಿಸಲಾದ ಅಸಲಿ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ರೈತಾಪಿ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೊಂದಿಗೆ ನಿಜದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಹೋಗಬೇಕಾದಂತಹ***

*ಸಂಕೀರ್ಣ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಜೀವನಶೈಲಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡವರು ಶಂಕರಗೌಡರು.*

ತಾವು ಬಧುಕಿದವರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ, ಚಿತ್ರಿಸಿದವರ ನಡುವೆ ಬದುಕಿದವರು ಈ ಕಲಾವಿದ. ಇವರಿಗಿಂತ ಕಿರಿಯರಾದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಕೆ.ಟಿ.ಶಿವಪ್ರಸಾದ್‌ರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಇಂತಹ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ.*4* ಇಂದೊಂದು ತೆರನಾದ ಅಥೆಂಟಿಸಿಟಿಯನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. *ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮಾಪನವನ್ನು ಮೀರಿಬೆಳೆದ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೇತರ (ಪ್ರೋಸ್ಟ್-ಏಸ್ತೆಟಿಕ್ಸ್) ನೆಲೆಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಹೀಗೆ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗುತ್ತವೆ ಇವರ ಕೃತಿಗಳು.* ಅಂದರೆ ಇವರ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದೆ ಹಾಗೂ ಇವರ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ಇವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇವರ ಕೃತಿಗಳು ಸಪ್ಪೆ. ಎರಡನೆಯ ನೋಟಕ್ರಮವೇ ಇವರಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಿದ್ದು, ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ರಮವು 1960ರ ದಶಕದ ಭಾರತೀಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ಒಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಮಾಪನ ಕ್ರಿಯೆಯಷ್ಟೇ.

***ಕಲಾಕೃತಿ ತಾನಾಗಿಯೇ ಮಾತನಾಡಿದ್ದು ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ.*** ಪದಗಳು, ಮಾತು, ವಾಚ್ಯತೆ, ಅಕ್ಷರ, ದಾಖಲಾತಿಯ ಉದ್ದೇಶವುಳ್ಳ ದೃಶ್ಯ-ಚಲನದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗಿರುವ ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಅಂತಹುದನ್ನು 'ಕಲಾಕೃತಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಶ್ರವಣಬೆಳಗೊಳದ ಗೊಮ್ಮಟನ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿ ನೋಡಿ. ಅದನ್ನು 'ಕಲಾಕೃತಿ'ಯಾಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ಮೇಲ್ಕಾಣಿಸಿದ ಯಾವುದೇ ಸ್ವೀಕೃತ ಮಾಧ್ಯಮ-ದೃಶ್ಯವ್ಯಾಕರಣದ ಮೂಲಕ ಆಗದಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ನೋಡಲಾಗಿಲ್ಲ, ಇಂದಿನವರೆಗೂ. *5*

ಕೇವಲ ಕಣ್ಣಿನ ಪಾಪೆಗೆ (ರೆಟಿನ) ಪ್ರಭಾವಕಾರಿಯಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ಮಾತ್ರ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲೆಯಾಗುವುದಾದರೆ ಜರ್ಮನ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟ್ ಕೃತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆ ಮಾತ್ರ ಒಳ್ಳೆಯ ಕೃತಿಯಾಗಬಹುದೇನೋ. *ಇಂತಹ ಸರಳೀಕೃತ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಮತ್ತು ಸರಿ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ದಾರಿದ್ರ್ಯದಿಂದಾಗಿಯೇ ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳು ಸೂಕ್ತ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಸೂಕ್ತ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ, ಸೂಕ್ತ ತಾತ್ವಿಕ ಓದಿಗೆ-ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆಯ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ದಕ್ಕಿದಂತೆ - ದಕ್ಕಲಿಲ್ಲ. ಇದೊಂದು* ***ಅಂಚು-ಕೇಂದ್ರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣದ ಜ್ವಲಂತ ಉದಾಹರಣೆ.***

ಚಿಕಿತ್ಸಕ ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ನಂತರ ವೈದ್ಯವೃತ್ತಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡವರು ಗೌಡರು. 'ಸ್ಥಳೀಯತೆ'ಯನ್ನು ('ರೀಜನಲ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಥಾಟ್') ಒಂದು ಆದರ್ಶವನ್ನಾಗಿ, ಹೆಚ್ಚು ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಣದ ಮೂಲಕ ಗೌಡರು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದದ್ದಕ್ಕೆ

ಕಾರಣ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಆದರ್ಶ ಎಂದು ಮೊದಲಿಗೆ, ಎಂದಿನಂತೆ ತಪ್ಪಾಗಿ ಭಾಸವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಮೂಲ ಶಾಲೆಯಿಂದಲೇ ಇವರ ಕೃತಿಗಳು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ, ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಕೃತಿಗಳಂತೆ. ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಜೆ.ಜೆ.ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಅಕಾಡೆಮಿಕ್, ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆ ಹಾಗೂ ಕಲ್ಕತ್ತ ಶಾಲೆಯ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಸಮ್ಮಿಳನವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. *6* ಕೇಂದ್ರದ ಕಲಾತತ್ವವೊಂದು ಸ್ಥಳೀಯವಾಗಿ ಅನುಷ್ಠಾನಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕದ, ಅರ್ಥವಾಗದ ಅನೇಕ ಅನುಸಂದಾನಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ, ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗವಿದೆ. ಆದರೆ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಭೌತಿಕ ಹಾಗೂ ತತ್ವದ ಪರಿಧಿಯ ಒಳಗೇ ಇದ್ದವರು ಬಿಡಿಸಿದ ನಿರ್ಮಮಕಾರದ, ಪುತ್ಥಳಿಯಂತಹ ಸ್ಥಳೀಯ ಜನಜೀವನದ ಚಿತ್ರಣವಿಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮೂಲತಃ ಅವರೆಲ್ಲ ಬೆಂಗಾಲ್ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬಿಂಬಿಸುವ ಮಾನವ, ಪ್ರಾಣಿ, ಪಶುಪಕ್ಷಿ, ನಿಸರ್ಗ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದವರು. ಕರ್ನಾಟಕದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಶೈಲಿಗೂ ಅಲ್ಲಿಗೂ ಅಜಗಜಾಂತರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕರ್ನಾಟಕದ ನಿಸರ್ಗ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ (ಉತ್ತರದಿಂದ ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲಾವಿದರವರೆಗೂ) 'ಒಂಟಿಯಾಗಿರುವುದರ' ಬಗ್ಗೆ 'ಏಕಾಂಗಿತನವೆನ್ನುವುದಿಲ್ಲ'. ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಈ ಏಕಾಂಗಿತನವನ್ನು, ಅದರ ಸಾಧಕ ಬಾಧಕಗಳನ್ನು ಚೀನದ ಝೆನ್ ಕ್ಯಾಲಿಗ್ರಾಫಿ ಚಿತ್ರಗಳಂತೆ, ಅವುಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿ, ಒಂದು 'ಉತ್ಸವದಂತೆ' ಆಚರಿಸುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಕನ್ನಡಿಗರ ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ಆತ್ಮೀಯವಾದ ಈ ಒಂಟಿತನ, ಪರರೊಂದಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಬೆರೆಯಲು ಸಂಕೋಚ ಇತ್ಯಾದಿಯ ಚಿತ್ರಣ ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರದು. ಅದರ ಚಿಂತನೆಯ ಶಾಲೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆಗಿರಬಲ್ಲ ಕನ್ನಡದ ಒಂಟಿತನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಚಿಂತನ ಮಾಲೆಯ ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಬೆಂಗಾಲ್ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ.*7*

## (ಊ) ಆಂತರಿಕ ವಲಸೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆನಪು

*ಕಲೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ. ಇದು ಹಾಗೂ ಇತರೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕಿದುದು ಕಲಾವಿದ ಶಂಕರಗೌಡರ ಜೀವನದ ಒಟ್ಟು ಸಾರಾಂಶ.* ಮುಂದೆ ಈ ಲೇಖನವನ್ನು ಓದುವ ಮುನ್ನ ಶಂಕರಗೌಡರ ಬಗೆಗಿನ ಈ ದೀರ್ಘ ಲೇಖನ ಅಥವ ಪುಟ್ಟ ಪುಸ್ತಕದ ಹಂದರವನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದೆರೆಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.



ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಐವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕಲಾವೃತ್ತಿ ಆರಂಭಿಸಿದ ಗೌಡರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಸಮಗ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನ (ರೆಟ್ರೊಸ್ಪೆಕ್ಟ್) ವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದು 2006ರಲ್ಲಿ, ಐದು ದಶಕ ಅಥವ ಒಂದು ಶತಮಾನದ ನಂತರವೇ! ಪ್ರದರ್ಶನ, ಅದನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಲು ಅವಶ್ಯಕವಿರುವ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನದ ಗ್ಯಾಲರಿ ಆರ್ಥಿಕತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಪರಿಧಿಯ ಹೊರಗಿನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ಬೆಂಗಾಲ್ ಕಲಾಶಾಲೆ. ಗ್ಯಾಲರಿಗಳು ಹುಟ್ಟುವ ಮುನ್ನ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಅಂತ್ಯ ಕಂಡದ್ದು ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿ

ಒಂದು 'ಬದುಕಿನಶೈಲಿ'ಯಾಗಿತ್ತೇ ಹೊರತು ಒಂದು ವೃೊಕೇಶನ್ ಅಲ್ಲ. ಮೊದಲ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿ ರಚಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಮೇಜನ್ನು ಅತ್ತಲಿಂದ ಇತ್ತ ಸರಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ ಕ್ಲಾಸ್‌ರೂಮ್ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಜು ಕುರ್ಚಿಗಳೂ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಲೇವಡಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಡೊಮೆಸ್ಟಿಕ್ ಮತ್ತು ಆರ್ಟಿಸ್ಟಿಕ್ ಮಧ್ಯೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅಂತಲ್ಲಿ ಮಾಯ. ಕಲಾತ್ಮಕ 'ಎಂಪಥಿ'ಗೂ ದೈನಂದಿನ 'ಸಿಂಪಥಿ'ಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನವ್ಯ (ಮಾಡರ್ನ್) ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಬಾಹೌಸ್ ವಾಸ್ತುಕಲೆ, ದೃಶ್ಯಕಲೆ, ಕರಕುಶಲ ಕಲೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂದಭಗೊಂಡ ಇಂತಹ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಜರ್ಮನಿಯ ಜೋಸಫ್ ಬಾಯ್ಸ್ ಅಂತಹವರ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋತ್ತರ (ಪೋಸ್ಟ್–ಏಸ್ತೆಟಿಕ್) ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಶಿಲ್ಪ'ದವರೆಗೂ ('ಸೋಷಿಯಲ್ ಸ್ಕಲ್ಪ್ಚರ್') ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದುದು ಈ ನೋಟ–ಸಂಸ್ಕೃತಿ. ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಕಲಾತ್ಮಕ' ಹಾಗೂ 'ದೈನಂದಿನ' ನಡುವೆ ಒಂದು ಅನುಸಂಧಾನವನ್ನು ಅದೆಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದರೆ ಅವರನ್ನು ಕಲಾವಿದರೆಂದೂ, ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಲೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದೇ ಕಷ್ಟಕರವಾಗುವಂತೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವೇ ದಂಡಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಾಲದಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅದೇ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ, ಭಿನ್ನ, ವಿಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತೈಲವರ್ಣ. ವಸ್ತುವಿಕತೆಗಿಂತಲೂ ಅದರ ರೂಢಿಗತ ವಸಾಹತು ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಒಡೆಯುವ ಉದ್ದೇಶವೇ ತೈಲವರ್ಣವನ್ನು – ಗೌಡರು ಕಲಿತ – ಕಲಾಶಾಲೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಲು ಕಾರಣ. ಅವರು ***ರೂಢಿಗತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವ ಭೌತಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ನೀಡುವ ಬದಲು ಹೊಸ ಅರ್ಥವೊಂದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಸುವುದು ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕಲಾವಿದರ ಮುಖ್ಯ ಚಟ.*** ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗೌಡರದ್ದು ಮಧ್ಯಮ ಮಾರ್ಗ. ಹಳೆಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ, ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದು ಭಿನ್ನವಾಗಿ. "ಬೆನ್ನೆಲುಬಿಲ್ಲದ, ಗೂರಲು ರೋಗಿಗಳಂತೆ ಕಾಣುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಬೆಂಗಾಲ್ ಚಿತ್ರಗಳು ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ", ಎಂದು ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಕೈಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಡಿಸಿಕೊಂಡ ಬೆಂಗಾಲದ ವಾಷ್ ತಂತ್ರವೇ ಗೌಡರ ವಾಷ್ ಚಿತ್ರಣ ತಂತ್ರ ಸಹ. ಈ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ (ತೈಲವರ್ಣ ಚಿತ್ರಣ ತಂತ್ರವನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದರೆ) 'ಕಳೆಯುವುದರ' ಮೂಲಕವೂ 'ಕೂಡುವ' ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ.

ಇದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು. ವಾಷ್ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಜಲವರ್ಣವನ್ನು ಪದೇಪದೇ, ಪದರಪದರವಾಗಿ ಬಳಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಗದವು ಹೀರಿಕೊಂಡ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಮೇಲ್ಮೈಯಲ್ಲೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡ ವರ್ಣವನ್ನು ತೊಳೆದು ತೆಗೆದು ಹಾಕಲಾಗುತ್ತದೆ. "ಪುನರಪಿ ಚಿತ್ರಣ, ಪುನರಪಿ ಶುದ್ಧೀಕರಣ" ಎಂಬಂತಹ ಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮವಿದು. ಆಗ ವಾಷ್ ಟೆಂಪರ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯುಳ್ಳ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ಒಳಗಿನಿಂದ

ಹೊಮ್ಮಿದಂತೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೋ ಏನೋ ಅಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳೊಳಗಿನ ಆಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕಿನ ಕೃತಕ ನೆಳಲು–ಬೆಳಕು ಕಂಡುಬರದು (ಉದಾಹರಣೆ : ಭಾರತೀಯ ಮುಘಲ್, ರಾಜಸ್ಥಾನಿ ಮಿನಿಯೇಚರ್ ಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಅಭನೀಂದ್ರನಾಥ, ಚುಗ್ತಾಯ್, ನಂದಲಾಲ್ ಬೋಸ್ ಮುಂತಾದವರ ಚಿತ್ರಗಳು). ಒಳಗಿನಿಂದ ಹೊಮ್ಮುವ ಬೆಳಕನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ನಾಯಕ–ನಾಯಿಕೆಯರ ಮಿನಿಯೇಚರ್ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ 'ದಿವ್ಯಬೆಳಕು' ಎಂಬಂತೆ ಓದುವ ಕ್ರಮ ಅದ್ಭುತ. ಇದನ್ನು ಮಿನಿಯೇಚರ್ ಕಲಾಇತಿಹಾಸಕಾರರಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪಕ್ಕೆಂಬಂತೆ ಗುಲಾಂ ಮೊಹಮ್ಮದ್ ಶೇಕ್ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇತರೆ ಇತಿಹಾಸಕಾರರಿಗೆ ಆ ಬೆಳಕನ್ನು ನೋಡಲಾಗದ ಅಂಧಕಾರ ಕವಿದಂತಿದೆ. ಬಹುಪಾಲು ಗೌವಶ್ ವಾಶ್ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಣ ತಂತ್ರದ ಗುಟ್ಟುಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತಹವರು ಭಾವಿಸುವುದೇನೆಂದರೆ ಅದ್ಯಾವುದೋ 'ಒಂದು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ' ವಾಷ್ ತಂತ್ರವಿದೆ ಎಂದು. ಆದರೆ ಇಟ್ಯಾಲಿಯನ್ ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಾಲದ ವಾಷ್ ತಂತ್ರದಿಂದಾರಂಭಿಸಿ ಮುಘಲ್, ಬೆಂಗಾಲ್ ವಾಷ್ ತಂತ್ರದವರೆಗೂ ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳ, ಸಾವಿರಾರು ಮೈಲಿಗಳ, ಲಕ್ಷಗಟ್ಟಲೆ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನೇ ಅನೇಕರು ಒಪ್ಪಲಾರರು. ಈ ಪ್ಯಾರಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನೇ ಕೆಲವರು ಒಪ್ಪರು ಎಂಬ ಸತ್ಯದ ಹಿಂದೆ ವಾಷ್ ತಂತ್ರದ ವಿಶ್ವರೂಪದ ಇಣುಕುನೋಟ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಗೌಡರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಒಂದು ವ್ಯತ್ಯಯವೆಂದರೆ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕ್ಷೀಣಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತಿರುವ ತಂತ್ರದ್ದೇ! ಅಂದರೆ ಬಾಹೌಸ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಂತೆಯೇ ಇವರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶೃಂಗಾರಗೊಳಿಸುವ, ವಿವರಿಸುವ ಗುಣ ಕಡಿಮೆ. ಅತಿ ವಿವರವನ್ನು, ಬಳ್ಳಿ, ಲತೆ, ಬಳುಕು, ಬಾಗುವಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಲವಂತವಾಗಿ ಹೊರದೂಡಲಾಗಿದೆ ಇಲ್ಲಿ. ಬಾಹೌಸರ 'ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಶೈಲಿ'ಯ ('ಇನ್ಟರ್‌ನ್ಯಾಷನಲ್ ಸ್ಟೈಲ್') ಮೂಲೋದ್ದೇಶವೇ ಇದು. ಯಾವುದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಗೌಡರು ಚಿತ್ರಿಸಿರಲಿ, ಅಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ 'ಸರಳವಾಗಿರುವುದು ಎಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣ'ವೆಂಬುದರ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೇ ಮೊದಲ ಆದ್ಯತೆ! ಏಕೆಂದರೆ ಇವರ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲ್ಮೈಯ ಮೇಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅವುಗಳ ಆಳಕ್ಕಿರಬಹುದಾದ ಸತ್ವದ ಕಡೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಗ್ರೀನ್‌ಬರ್ಗ್ ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಮೇಲ್ಮೈನ ಪ್ರತಿಪಾದಕ. ***ಈ 'ಮೇಲ್ಮೈ' ಆಳದ ನಡುವಿನ ಸಮರವೇ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡರ್ನಿಟಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿರುವುದು ಎಂದರಿತರೆ ಗೌಡರ ಪ್ರಯತ್ನದ ಆಳ–ಅರಿವು ಅರ್ಥವಾದೀತು.*** ಹೆಬರ್ಮಾಸ್, ಬೌದ್ರಿಲಾರ್ಡ್, ಗ್ರೀನ್‌ಬರ್ಗರ ನಡುವಣ ತಾತ್ವಿಕ ಸಮರದ ಕೇಂದ್ರ ವಿಷಯವೇ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸೊಂದರ 'ಮೇಲ್ಮೈ–ಆಳದ' ನಡುವಿನ ಕದನ!



ಗೌಡರದ್ದು ಸರಳವಲ್ಲದ ಆದರೆ ಸಹಜವಾದ ದೃಶ್ಯಗಳು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗ ನೋಟಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಣ್ಣಿನ ಪಾಪೆಗೆ ಗೋಚರಿಸುವುದು. ಚಿತ್ರದ ಒಳಗೂ, ಹೊರಗೂ 'ಅಂದೊಮ್ಮೆ' ಆಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತಹ ದೃಶ್ಯಗಳಿವು. ಇಂದು ಚಿತ್ರದ 'ಒಳಗೆ' ಆ ದೃಶ್ಯಗಳುಂಟು, ಹೊರಗಿಲ್ಲ. ಹೊರಗೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಕಾಂಕ್ರೀಟು ಜಂಗಲ್‌ಗಳಾಗಿ

ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಆ ಮಾಯವಾದ ನಿಸರ್ಗ ದೃಶ್ಯಗಳ ನೆನಪನ್ನು 'ಬಾಧೆ'ಯನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದೊಂದು ಅಚ್ಚರಿ. ಅಂತಹ 'ಬಾಧೆ'ಯನ್ನು ಉಲ್ಬಣಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಗೌಡರ ನಿಸರ್ಗದೃಶ್ಯಗಳಿಗಿವೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು ಕಳೆದ ಐದು ದಶಕಗಳ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಕಾರಣಗಳಂತಹ ಆಳವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು. ಈಗಲೂ ಈ ಕಲಾವಿದ, ಹೊರಗಿನ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾಗಿದ್ದರೂ ಒಳಗಿನದನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರಲು ಕಾರಣ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನೇ ಕಡೆಗಣಿಸುವ ಗಾಂಧಿಯನ್ ಧೋರಣೆ. *8*

*ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸೊಂದರ ಭೌತಿಕ ಮೇಲ್ಮೈಯ ವಿವರ ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಿದರೆ ಅದರ ಅಂತರಾಳದ, ಆದಿಭೌತಿಕ ಅರ್ಥ* ***ಒಡೆದು*** *ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲ್ಮೈಯನ್ನು ಅತಿ ಸರಳಗೊಳಿಸುತ್ತ ಸಾಗಿದರೆ ಗಮನ ಅಲ್ಲಿಯೇ ನೆಲೆಸಬಹುದೆಂಬುದೇ ಗೌಡರ ದೃಷ್ಟಿ–ಧೋರಣೆ. ಕಳೆದೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಡೆಯಾದಂತೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭೂಪ್ರದೇಶಗಳೂ ಮಾರ್ಪಾಡಾದಾಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಆಗ, ಅವುಗಳ ಎದಿರು ಕುಳಿತು, ಈಗ ಅವುಗಳ ಆಗಿನ ಇರುವಿಕೆಯ ನೆನಪನ್ನು ಬಗೆದು ಚಿತ್ರಿಸಿ ವಿಚಿತ್ರ ರೀತಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಗೌಡರು.* ಕೈಗಾರೀಕಣವುಂಟಾದ ಕಾಲಕ್ಕೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಭಾವ ಹಾಗೂ ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಣ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವೇ ಈ ಹಿನ್ನೆನಪು. ಇದನ್ನು ನಾಸ್ಟಾಲ್ಜಿಯ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಲಸಿಗ, ಡಯಸ್ಪೋರಿಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹೆಚ್ಚಾದಷ್ಟೂ ಈ ನಾಸ್ಟಾಲ್ಜಿಯದ ಕಾಟವೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ, ಪರದೇಶಿಯಾದವರಲ್ಲಿ. ಇಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡೇ ಪರದೇಶೀ ಭಾವ ಅನುಭವಿಸುವವರು ಕಾರಣಾಂತರಗಳಿಂದ ಊರು ಬಿಟ್ಟು ಹೋದವರೇ ಹೊರತು ದೇಶವನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟು ಹೋದವರಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯುಳ್ಳವರ ನಡುವೆ ವಲಸೆ ಬಂದು ನೆಲಸುವುದು ಬೇರೆ, ಪರದೇಶದ ಬೇರೆಯ ಜನಾಂಗದೊಂದಿಗೇ ನೆಲೆಸುವುದು ಬೇರೆ. ಎರಡನೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟು ಬಂದ ಊರಿನ ಭದ್ರತೆಗೆ ಅಪಾಯವಿಲ್ಲ. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ, (ಡ್ಯಾಮ್ ನಿರ್ಮಾಣದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಊರಿಗೆ ಊರೇ ಗುಳೇ ಹೋಗುವಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ) ತನ್ನಂತಹುದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರೊಂದಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಬದುಕಿರುವವರ ಜೊತೆ ಬದುಕಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ ತನಗಿಲ್ಲದ, ಅವರಿಗಿರುವ ವ್ಯಗ್ರ ಭಾವ ಉದ್ದೀಪಿತವಾಗುವುದು ಸಹಜ. ***ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಆಂತರಿಕ ವಲಸೆಯ (ಇನ್ಟರ್ನಲ್ ಡಯಸ್ಪೊರ) ಜಲಕುಗಳಿವೆ.***

ಚಿತ್ರಿತ ವಸ್ತು ಅದೇ ಆದರೂ ಅದರ ಅರ್ಥ ಇಂದು 'ಬದಲಾಗಿದೆ' ಅಥವ 'ಮಾಯವಾಗಿದೆ'. ಇರುವ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲದುದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಬೆಟ್ಟದೂರರರ ಭೌತಿಕ ಚಿತ್ರಗಳೊಳಗಿನ ಸ್ಮೃತಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ಚಿತ್ರಿತ ಅಂಶಗಳು. ಡೆರಿಡನ 'ಎರೇಶರ್' (ಅಳಿಸಿಹಾಕುವಿಹೆ) ತತ್ವವು ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ, 'ಸಮಕಾಲೀನ–ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಅಂತರಿಕ ವಲಸಿಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ' ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿ : ಸಮಗ್ರವಾಗಿ

ಬೆಟ್ಟದೂರರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೆನೆಸಿಕೊಂಡರೆ ವೀಕ್ಷಕನ ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಮೂಡುವುದು ಅದು ಉಕ್ಕಿಸುವ 'ಭಾವ'ವೇ ಹೊರತು 'ದೃಶ್ಯ'ಗಳಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಒಂದು ಹಂದರವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ದೃಶ್ಯವನ್ನು (ಟೆಕ್ಸ್‌ಚರ್) ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಸಿಗ್ನಿಫೈಯರ್' ಎಂದೂ, ಅದು ಮೂಡಿಸುವ ಅರ್ಥವನ್ನು 'ಸಿಗ್ನಿಫೈಡ್' ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಿಲ್ಲದೆ ಎರಡನೆಯದಿಲ್ಲ, ಮೊದಲನೆಯದು ಎರಡನೆಯದು ಎಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ದೇಹ-ಜೀವ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿದಂತಾದುದರಿಂದ, ಅವರೆಡನ್ನೂ ವಿಭಾಗಿಸಲಾಗದು ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಪರ-ವಿರೋಧಮಯ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು 'ಡಯಲೆಕ್ಟಿಕಲ್' *9* ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಿಲುವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಇದನ್ನು ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಎರವಲು ತಂದು ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂಣವಾಗಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯ. 'ಸಿಗ್ನಿಫೈಡ್' ಅನ್ನು 'ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ' ಅಂಶಗಳು ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಾಡಬಲ್ಲುದು, ಅವರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾದ ರೈತಾಪಿ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಒಲವುಳ್ಳವರಿಗೆ. ವೈರುಧ್ಯಮಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ 'ಸಿಗ್ನಿಫೈಡ್' ಅನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಯಾವುದೇ ದೃಶ್ಯವಿರುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಕ್ಯಾಂಟನ ನಿಲುವಿನಿಂದ ದೃಶ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗದು. *ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರೀಯ ಗೋಚರವಾಗುವ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಇಂದ್ರೀಯಾನುಭವದಾಚೆಗೂ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕ್ಯಾಂಟ್ ಊರ್ಜಿತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ.* ಉದಾಹರಣೆಗೆ : ಕಾಮನಬಿಲ್ಲಿನ ಹಂದರದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಟ್ರಾವಯಲೆಟ್ ಬಣ್ಣ, ಆರನೇ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವ, ದೇವರು, ದೆವ್ವ ಇತ್ಯಾದಿ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಅನನ್ಯ, ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಲು ಸಿಗ್ನಿಫೈಯರ್ ಮತ್ತು ಸಿಗ್ನಿಫೈಡನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಕ್ಯಾಂಟ್ ನಮಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳು ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನ ನಿಸರ್ಗಚಿತ್ರಕಾರರಾದ ರುಮಾಲೆ, ಎನ್. ಹನುಮಯ್ಯ ಮುಂತಾದವರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗುವುದು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ. ಹಾಗೆ ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ 'ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು' ಗುರ್ತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಆಧುನಿಕತೆಯ, ಗ್ರೀನ್‌ಬರ್ಗನ ಮಾಧ್ಯಮದ-ಅನನ್ಯತೆಯ ಅಭಿಪ್ಸೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವೇ!



ಹನುಮಯ್ಯನವರ ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮೂಲಧಾತು ಅದ್ಭುತ. ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಒಡೆದುಹಾಕಿದಂತೆ. ಆ ಒಂದು 'ನಾಸ್ಟಾಲ್ಜಿಯ'ವನ್ನು ಹಾಗೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಧೃವೀಕರಿಸಿದಂತೆ ಹಿಡಿದಿರಿಸಿರುವುದೇ ಗೌಡರ ಚಿತ್ರಗಳ ದೊಡ್ಡಸ್ತಿಕೆಯೂ ಆಗಿರಬಹುದು.

ಯಾವುದೇ ಭ್ರಮೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಅವಲೋಕಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರ ಕಲೆಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಲಿರುವ ಹಲವು ವೀಕ್ಷಣಾ/ ಗ್ರಹಣಾಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಸೂಕ್ತವಾದುದು. ಉಳಿದ ಕ್ರಮಗಳು ಮತ್ತವುಗಳ ಊನ ಹೀಗೆವೆ :

ಅ) ಕಳೆದೈದು ದಶಕದಲ್ಲಿ, ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಮೂಡಿಬರುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇವರ

ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಕೃತಿಗಳಿಗೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥ, ಅನುಭವಗಲನ್ನು ನೀಡುವ ಕಲಾ ಬರಹವಿರಲಿಲ್ಲ.

ಆ) ಇದ್ದ ಬರಹಗಳು (ಜಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲಂ, ಪಿ.ಆರ್.ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿ, ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರ ಹೆಸರಿನ ನಿಯತಕಾಲಿಕ ಜರ್ನಲಿಸ್ಟಿಕ್ ಬರಹಗಾರರು) ಶಂಕರಗೌಡರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದುದು ಅಪರೂಪ. ಆಗಿನಿಂದ ಈಗಿನವರೆಗೂ ಬಂದಿರಬಹುದಾದ ಅವರನ್ನು ಕುರಿತ ಬರಹಗಳೂ ಚಿತ್ರಗಳೊಳಗಿನ ವಿವರಗಳ ವಿವರಣೆ, ಕಲಾವಿದರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯ ವರದಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ಧಿಷ್ಟ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣದ ಪ್ರತೀಕ. ಈ ವರದಿಯಾತ್ಮಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಅತ್ಯುತ್ಕಟಾವಸ್ಥೆ ಎಂದರೆ ರೂಪ ರಾಜಕಾರಣವೆ (ಫಾರ್ಮಲಿಸಂ).

ಶಂಕರಗೌಡರ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಕೆಲವೇ ಲೇಖನಗಳನ್ನು (ಹಲವು ದಶಕಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಂತಹದ್ದು) ಆಧರಿಸಿ ಅವರ ಕೃತಿಗಳು, ಕಲಾವಿದನಾಗಿ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಬರೆದುಬಿಡಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆ ಕುರಿತು ಕನ್ನಡದ ಬರಹಗಳು ಅಸಹಜ, ಅನೈತಿಹಾಸಿಕ ಹೊಗಳಿಕೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಅಂತಹ ಬರಹಗಳಿಂದಾಗಿ ಗೌಡರಂತಹವರ ಕಲಾವೃತ್ತಿಗೆ ಅಪಚಾರ ಮಾಡಿದಂತೆಯೂ ಆಗಿಹೋಗಿದೆ.

ನಗರ–ಕೇಂದ್ರಿತ ಕಲಾವಿದರ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಹಾಗೂ ಗ್ಯಾಲರಿಗಳ ಸಂಪರ್ಕ ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ದೊರಕಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇವರ ಕಲೆಯ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಆಗೆಲ್ಲ (ಮತ್ತು ಈಗಲೂ ಸಹ) ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಧ್ಯಮ, ನಗರ–ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಹಕಲಾವಿದರೊಂದಿಗಿನ ಸಾಹಚರ್ಯ ಲಭ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಯಿತು. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯ ಬರೆಹದ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ಇವರ ಪಾತ್ರ ಬಹಳಷ್ಟು ಚಿಕ್ಕದಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಕಲಾಇತಿಹಾಸವನ್ನೇ ನಿರ್ಭಾವುಕ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಎಂದುಕೊಳ್ಳುವವರಿಗೆ ಶಂಕರಗೌಡರ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜೀವನ ಪ್ರೇರಿತ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಸೊಗಡು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಗೋಚರವಾಗಿರುವುದು. ಅತ್ಯಲ್ಪ ಎಂಬ ಪರಿಜ್ಞಾನವೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವರ್ಮಿಯರ್, ವ್ಯಾನ್‌ಗೋ ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಿದರ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ತಡವಾಗಿ ಸಮಾಜವು ಗುರ್ತಿಸಿದಂತೆ ಗೌಡರ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ನಾವಿನ್ನೂ ಗುರ್ತಿಸಬೇಕಿದ್ದು, ಅದು ಒಂದು ಪುಸ್ತಕದ ಇತಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿರಿಸುವುದು ಆಗದ ಕೆಲಸ. ಕಲಾಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಆಗದ ಕೆಲಸ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದೋ ಏನೋ.

**(ಖ) ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಹಲವು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಲ್ಲದ ಚಿತ್ರಗಳು**

ಶಂಕರಗೌಡರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವುದೆಂದರೆ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಕಲಾವಿದರೊಬ್ಬರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಂತೆ. ಅವರ ಚಿತ್ರಣ ರೀತಿ, ತಂತ್ರ ಎಲ್ಲವೂ ಬೇರೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನಮಗೆ ಬಂದು ತಲುಪಿದಂತಿನಿಸುತ್ತದೆ.

ಬೆಂಗಾಲ್ ಪುನರುಜ್ಜೀವನವನ್ನು ನಮ್ಮ ನವೋದಯ ಬರಹಗಾರರು ವೈಭವೀಕರಿಸಿದ ರೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ನಮ್ಮ ತಲೆಮಾರಿನ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಓದುವಾಗ ವಿವೇಕಾನಂದರು ಹಾಗೂ ರವೀಂದ್ರನಾಥ್ ಟಾಗೋರರನ್ನು ಕನ್ನಡಿಗರೇ ಎಂದು ಅಪಾರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೆವು. ಅಂದರೆ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಕಲೆ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದ್ದು, ಎಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಣ ಕ್ರಮಗಳು ಶಿಸ್ತಬದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲವೋ ಅಲ್ಲಿ ಕಲೆ ನಿಲ್ಲಲಾರದೆಂಬುದು ಒಂದು ಸತ್ಯ ವಿಚಾರ. ಕನ್ನಡದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಮಾತು ಸತ್ಯವೆಂಬ ಅಂಶದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಮೂಹವು ಈಗಲಾದರೂ ಕಲಿಯಬೇಕಾದುದೇ ಇದನ್ನೇ. ಅದೇನೆಂದರೆ "ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ವಾಚ್ಯತೆಯ ಸಾಥಿ ಅನಿವಾರ್ಯ" ವೆಂಬುದು.

ಬೆಟ್ಟದೂರರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ ಕಲಾಚಳುವಳಿಯ ಕೇಂದ್ರ ಆಶಯದಲ್ಲಿರಿಸಿ ನೋಡುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಈ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬೆಂಗಾಲ್ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರಿಗೆ ಸ್ಥಾನ ದೊರಕದಿರುವುದೂ, ಮುಂದೆ ದೊರಕದಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೆಚ್ಚಿರುವುದೂ ನನ್ನ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಹೊರಗಿನ ಯಾವುದೆ ರಾಜ್ಯದ ಕಲಾಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಸಮಗ್ರ ಕಲಾಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾವಿದರ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ಇರವುದಿಲ್ಲ. ಸಮಕಾಲೀನ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾವಿದರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಮಾತು ಅಪವಾದಕರ. ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾಭವನದ ಅನುಭವದ ಕಲಿಕೆಯ ಸ್ಪರ್ಶ ಹೊರ ಉಡುಪು ಇದ್ದಂತೆ. ಅವುಗಳ ನಿಜವಾದ ಸತ್ವ ಇರುವುದು ಕರ್ನಾಟಕದ ರೈತಾಪಿ ಜೀವನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಗೌಡರ ಬಹುಪಾಲು ಕೃತಿಗಳು ಹೊರಾಂಗಣದಲ್ಲಿ–ನಿಸರ್ಗದ ಸಾಹಚರ್ಯದಲ್ಲಿ ಘಟಿಸುತ್ತಿವೆ– ಎಂದು ಕ್ಲೀಷಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೇಳಿಬಿಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲೊಂದು ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಬಂದಿರುವ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಕನ್ನಡದ ಬರವಣಿಗೆಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ಧಿಷ್ಟ ಸೂತ್ರವನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ, ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸುತ್ತ ಬಂದಿವೆ. ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದು, ಓದಿ, ವೃತ್ತಿನಿರತರಾದ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಭಾವುಕತೆ, ಅತಿಹೊಗಳಿಕೆಯಿಂದ ವಿವರಿಸುವುದೇ ಆ ಸೂತ್ರ. ಆ ಸೂತ್ರದಿಂದ ಶಂಕರಗೌಡರನ್ನು ಅವರ ಕಲಾಜೀವನವನ್ನು ಮತ್ತವರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡದಿರುವುದೇ ಲೇಸು.



ಗೌಡರ ಸುರುಳಿ ಚಿತ್ರದಂತೆ ಅವರ ಬಹುಪಾಲು ಚಿತ್ರಗಳು ಹೊರಾಂಗಣವಾಗಿದ್ದರೂ ಬೆಂಗಾಲದ ಹೊರಾಂಗಣ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನ. ಅಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ರೈತರಲ್ಲದವರು ರೈತಾಪಿ ಜನರನ್ನು, ಒಂದು ಹಂತ ಕೆಳಗಿನವರಾಗಿ ಭಾವಿಸಿ, ಚಿತ್ರಿಸಿದಂತಹ ಒಂದು ತೆರನಾದ ವಸಾಹತು ಕಲ್ಪನೆ. ಗೌಡರ ಚಿತ್ರವು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವವರ ನಡುವೆ 'ಒಂದೇ ಕುಲದ ಬಳ್ಳಿಯ' ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇವರ ಹೊರಾಂಗಣದಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ವಿಧಃ (ಅ) ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು (ಆ) ಮನೆಯ ಅಂಗಳದ ಒಳಗೇ ಗೋಚರಿಸುವ ಹೊರಾಂಗಣ. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಕಾರರಾದ ಟರ್ನರ್‌ನ ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಣವು ನೈಸರ್ಗಿಕ ಕಾಡನ್ನು ಕುರಿತ

ಚಿತ್ರಣವಾದರೆ ಕಲಾವಿದ ಕಾನ್‌ಸ್ಟೇಬಲ್‌ನ ನಿಸರ್ಗವು ಮನುಷ್ಯ–ನಿರ್ಮಿತ ಹೊಲ, ಗದ್ದೆ ತೋಟಗಳು. ಗೌಡರ ಬಸವಣ್ಣನ ವಚನ (ಹಬ್ಬಕ್ಕೆ ತಂದ ಹರಕೆಯ ಕುರಿ) ಅಂತಹುವು ಕಾನ್‌ಸ್ಟೇಬಲ್ಲನಂತಹವನ ಹಂದರ ಹೊಂದಿದ್ದರೆ ಸಂಜೆಯ ಹೊತ್ತು ದನಗಳ, ಪಕ್ಷಿಗಳು ಮನೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಿರುವ ದೃಶ್ಯ ಟರ್ನರ್ ಹಾಗೂ ಕಾನ್‌ಸ್ಟೇಬಲರಿಬ್ಬರ ನಿಸರ್ಗದ ಮಧ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಸೂಚಕ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿರುವ ನೈಪುಣ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ (ಸ್ಕಿಲ್) ಒಂದು ಮುಗ್ಧ ಗುಣವಿದೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಶೈಲಿ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದ ಗುರುವಿನದ್ದು *10*. ಗೌಡರ ಕುಂಚವು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಂತಹ ಅಹಮಿಕೆಯನ್ನು ತೊಡೆದುಹಾಕಿ ಮುಗ್ಧತೆಯೊಳಗಿನ ಸಂಕೀರ್ಣ ಗುಣವನ್ನೇ ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಮಿನಿಯೇಚರ್‌ನಂತೆ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಗುಣ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿವೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಒಂದು ಕ್ಷಣದ ನೋಟಕ್ಕೆ ಅವು ದಕ್ಕವು. ಕ್ರಮೇಣ ಒಂದು ಪತ್ರವನ್ನು ಓದಿದಂತೆ. ಒಂದು ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ನೋಡಿದಂತೆ, ಹಾವು ಏಣಿ ಆಟದ ಚೌಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣು ಒಂದು ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿ ಹಲವು ದಿಕ್ಕುಗಳಿಂದ ಪಯಣಿಸಿದಂತೆ ಗೌಡರ ಸಂಯೋಜನಾ ತಂತ್ರವು ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ನಿಲ್ಲಲು ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವೆಟ್ಲಾನಾ ಆಲ್ಪರ್ಸ್ ಎಂಬಾಕೆ ತನ್ನ ಪುಸ್ತಕ **ದ ಆರ್ಟ್ ಆಫ್ ಡಿಸ್ಕ್ರೈಬಿಂಗ್**‌ನಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೋಟಕ್ಕೆ ದಕ್ಕಿದ ಹಾಗೂ ದಕ್ಕದೆ, ಕ್ರಮೇಣ ಎಲ್ಲ ವಿವರವನ್ನೂ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವಂತಹ (ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ) ದಕ್ಷಿಣ ಯುರೋಪು ಹಾಗೂ ಡಚ್ ಬರೋಕ್, ರೊಕೊಕೊ ಕಾಲದ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗೌಡರ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಸಹ ಡಚ್ ಸ್ಟಿಲ್‌ಲೈಫ್ ಚಿತ್ರಗಳಂತೆ: ಎರಡು ಬೆಟ್ಟಗಳ ನಡುವಿನ ನದಿಯಲ್ಲಿ ಚುಕ್ಕೆಗಳಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಿರುವ ಹಲವು ಎತ್ತಿನ ಬಂಡಿಗಳು, ಮರದ ಪೊಟರೆಯಿಂದ ಹೊರಕ್ಕೆ ಇಣುಕು ಹಾಕುತ್ತಿರುವ ಮೊಲ, ಪಕ್ಕದ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಎದುರಿನ ಕಲ್ಲನಾಗರದ ಬಳಿಯ ನಿಜ ನಾಗರ, ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಾಗುತ್ತಿರುವ ಹಕ್ಕಿಗಳ ಸಾಲು ಇವೇ ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಒಂದು ಚಿತ್ರದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ಅದಲು ಬದಲು ಮಾಡಬಲ್ಲಂತಹ ಗುಣ ಹೊಂದಿರುವ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ವಿವರಗಳು.

ಈ ಲೇಖನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾದ ಸುರುಳಿ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಗುಣವಿದೆ. ಕಲಾವಿದ ವೀಕ್ಷಕನಿಗೆ ಬೆನ್ನು ಹಾಕಿ, ತಾನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಇತರೆ ವಿವರಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಕನಿಗೆ ನೋಡಲು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ನೋಡುವ ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಮತ್ತು ಎಲ್ಲೋ ಒಂದೆಡೆ, ಚಿತ್ರದೊಳಗೇ, ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ನೋಡಲು ಸ್ವತಃ ಚಿತ್ರಿತ ಕಲಾವಿದನ ಆಕಾರವೇ ಒಂದು ತೊಡಕಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಗೌಡರು ತಮ್ಮ ಇತರೆ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ ಕಲಾಭವನದ ಸಹ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಕೆಳಗೆ ಹಾಸಲಾಗಿರುವ ಪ್ರಾಣಿ ಪಕ್ಷಿಗಳ ಮತ್ತೊಂದು ಸುರುಳಿಯಾಕಾರದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ನಿಜದ ಸುರುಳಿಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ ಆ ಚಿತ್ರಿತ–ಸುರುಳಿ ಚಿತ್ರವು ತಲೆಕೆಳಗಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರದ ಒಳಗೆ ಒಳಗೊಂದರೊಳಗೊಂದು ಎಂಬಂತೆ ಹಲವು ಚಿತ್ರಗಳಿದ್ದು, ಪ್ರತಿ ಚಿತ್ರದ ಕೆಲವು ಆಕಾರಗಳು ಮತ್ತೊಂದರ

ಸಂಪೂರ್ಣ ದೃಶ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ತೊಡಕಾಗಿ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿತ್ರದ ಕರ್ತೃ ಗೌಡರಾದರೂ ಇದರೊಳಗಿನ ಪಶುಪಕ್ಷಿ ಸುರುಳಿ ಚಿತ್ರದ ಕರ್ತೃ ಯಾರು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಒಮ್ಮತವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೃತಿಯ ಒಳಗೆ ಅಡಕವಾಗಿರುವದೊಂದು ಕಲ್ಪಿತ ಕೃತಿ. ಕಲೆ ಎಂಬುದೇ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದರೊಳಗೊಂದು ಕಲ್ಪಿತ ಕಲಾಕೃತಿ ನೈಜತೆಯಿಂದ ಎರಡು ಬಾರಿ ದೂರಸರಿದಂತಾಯ್ತು!

## (ಋ) ಒಂದರೊಳಗೊಂದರೊಳಗೊಂದು

ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ನಂತರ ಗೌಡರು ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಬೆಂಗಳೂರು, ಮುಂಬಯಿ, ದೆಹಲಿಯಂತಹ ಕೇಂದ್ರಗಳಿಂದ ದೂರ ಸರಿದರು. ಈಗ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ, ಕೇವಲ ಕಲೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿರದೆ, ಗೌಡರು ಆಯುರ್ವೇದ, ವೈದ್ಯವೃತ್ತಿ, ವ್ಯವಸಾಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವು ಪದರಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರ ಸುರುಳಿ ಚಿತ್ರದ ಒಳಗೊಂದು ಕಲ್ಪಿತ, ಅನಾಮಿಕ ಸುರುಳಿ ಚಿತ್ರವಿರುವುದಕ್ಕೂ ಅವರ ಜೀವನದ ಪದರಗಳಿಗೂ ಹೋಲಿಕೆ ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಕಲಾಕೃತಿಯಂತೆ ಇತರೆ ಗೌಡರ ಕಲಾವೃತ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ತೊಡಗಿಕೊಂಡದ್ದಕ್ಕೂ ವ್ಯವಸಾಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡದ್ದಕ್ಕೂ ಏನೇನೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗದೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ***ಅಂದರೆ ಶಂಕರಗೌಡರ ಪ್ರತೀ ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಎಂದು ನೋಡಲಾಗದು.*** ಹಲವು ಚಿತ್ರಗಳ ಹಲವು ಅಂಶಗಳು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ***ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗಿನ ಒಂದು ಚಿತ್ರಿತ ಕಾಗದವನ್ನು ಒಂದು ಕೃತಿಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ನಮ್ಮ ರೂಢಿಗತ ನಂಬಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹಣದ ರೂಪಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ಕಲಾಗ್ಯಾಲರಿಯ ರಾಜಕಾರಣ ಕೈವಾಡವಿರುವುದೂ ದಿಟ.*** *11*

ಗೌಡರ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಮತ್ತಿನ್ನೆಲ್ಲೋ, ಮತ್ಯಾವುದೋ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇದೆ, ಸ್ಪಾನಿಷ್ ನಿರ್ದೇಶಕ ಲೂಯಿ ಬ್ಯುನುಯಲ್‌ನ ಸಿನೆಮಗಳಂತೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಚಿತ್ರಿತ 'ರೀತಿಯಿಂದಾಗಿಯೇ' ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುವ ಚಿತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿನ ಮರವೊಂದು ಮತ್ತೊಂದು ಚಿತ್ರದ ಮರದ 'ಸಮೂಹದಲ್ಲೂ' ಕಂಡುಬರುವುದಿದೆ. ಆಗ ಅಸಲಿಯಾಗಿ ಆ ಮರ ಯಾವ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸೇರಿತ್ತೋ ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಾವು ಮೊದಲು ನೋಡಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಅದರ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಿತ ವಿವರಗಳಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಆ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರದ ಭಾವವೇನಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಎರಡನೇ ಚಿತ್ರದೊಳಗೂ ನಮಗೆ ಅನುಭವವಾಗುವುದುಂಟು*12*. ಅದೂ ಒಂದಿಡೀ ಚಿತ್ರದ ಸಾರವನ್ನು ಅದರ ಒಂದಂಶ ಮಾತ್ರ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಂದು ಮರ) ಹಿಡಿದಿರಿಸುವುದು ಒಂದಿಡೀ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಬ್ಯುನುಯಲ್ಲನೊಂದಿಗೆ, ಜರ್ಮನಿಯ ಸಿನೆಮ ನಿರ್ದೇಶಕ ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡರ್ ಕ್ಲೂಗಾನ ಸಿನೆಮಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಗುಣವಿದೆ. ಒಂದು ಸಿನೆಮದ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಅಚಾನಕ್ ಅದೇ ಅವತಾರದೊಂದಿಗೆ, ಕ್ಲೂಗಾನ ಮತ್ತೊಂದು



ಸಿನೆಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಅಂಶವನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ವರ್ಟಿಕಲ್ ಇನ್ವೇಷರ್ಸ್ ಎಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ಭಾಗಶಃವಾದುದು ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವ, ಸಮಗ್ರವಾದುದು ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುವ, ಸಂಪೂರ್ಣವೆನಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಅಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುವ ಕೃತಿಸಾಮರ್ಥ್ಯಯವನ್ನು ಗೌಡರ ಪ್ರತಿ ಕೃತಿಗಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಓದುವಿಕೆ ಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

## (ಎ) ಉಪದೃಶ್ಯಕಥೆ

ಶಾಂತಿನಿಕೇತನುದ ಕಲಾಇತಿಹಾಸಕಾರ ಆರ್. ಶಿವಕುಮಾರರು ಬಿನೋದ್ ಬಿಹಾರಿ ಮುಖರ್ಜಿಯವರ ಈ ಸ್ವಯಂ–ಭಾವಚಿತ್ರವನ್ನು ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿರುವಂತಹ ಒಂದು ಲೇಖನವಿದೆ. ಮುಖರ್ಜಿಯವರ ಈ ಚಿತ್ರದೊಳಗೆ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿ, ಬೆನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಕುಳಿತ ಸ್ವತಃ ಮುಖರ್ಜಿ, ಕಿಟಕಿಯಾಚೆಗಿನ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದ ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಬಿಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹೊರಗಿನ ನಿಸರ್ಗ ಹಾಗೂ ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಮೂಡುತ್ತಿರುವ ದೃಶ್ಯವೆರಡೂ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತಿದೆ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮನನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಚಿರ್ರದೊಳಗಿನ ಚಿತ್ರವೆರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟಾಗೆ ನಾವು ಒಮ್ಮೆಲೆ ನೋಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ಶುದ್ಧ ಕಲಾಭವನದ ಬೆನ್ನೆಲುಬಿಲ್ಲದ (ಬೋನ್‌ಲೆಸ್ ಸ್ಟೈಲ್) ಚೀನೀ ಶೈಲಿಯ ನೆನಪಿಸಬಲ್ಲ ಕಲಾಕೃತಿ ಇದು. ಈ ಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ–ಚಿತ್ರ ತಂತ್ರವೆಂಬ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಂಶವಿರಬಹುದು, ಅದರ ಸುತ್ತಲೂ ಅಂಟಿಸಲಾಗಿರುವ ಬಣ್ಣದ ಟೇಪುಗಳೆರಡೂ ಬೆಟ್ಟದೂರರ ಕಲಾಜೀವನದ ಶೈಲಿಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದನಿಗಿಂತಲೂ ಕಲಾಕೃತಿಯೇ ಮಾತನಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯು ಅದರ ಸೃಷ್ಟೀಕರ್ತರ ಕಲಾಜೀವನದ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತಿವೆ!

## ಶೈಲೀಕರಣದ ಹೊರಕ್ಕೆ

ಈಗ ಬೆಟ್ಟದೂರರಿಗೆ 80 ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸು. ಐವತ್ತು ವರ್ಷದ ಹಿಂದೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿತವರು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನಾದ್ಯಂತ ಮಾಡರ್ನಿಸಂ (ಆಧುನಿಕತೆ)ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕ್ಲೆಮೆಂಟ್ ಗ್ರೀನ್‌ಬರ್ಗ್ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ನಾವದನ್ನು 'ಗ್ರೀನ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಮಾಡರ್ನಿಸಂ' ಮಾತ್ರ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ರವೀಂದ್ರನಾಥ್ ಟಾಗೂರ್ ಮತ್ತು ಶಾಂತಿನಿಕೇತನುದ ಆದರ್ಶವೆರಡೂ 1950ರಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ತೀರಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಎರಡು ಆಯಾಮದ ಚಿತ್ರ ಮಾತ್ರ ಅಸಲಿ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಆಯಾಮದ ಆಕಾರ ಮಾತ್ರ ಅಸಲಿ ಎಂದು ಗ್ರೀನ್‌ಬರ್ಗ್ ಹೇಳಿದ್ದ. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಎರಡು ಮತ್ತು ಮೂರು ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಚಿತ್ರವೊಂದು ಒಂದು ಸಮೂಹದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಮೂಲವಾದರೆ ಮತ್ತು ಸಮೂಹವೊಂದು ಅಂತಹುವುದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೆ ಆಗ ಅದು ಒಂದು ಕಲಾಚಳುವಳಿಯಾಗುತ್ತದೆಂದು ಕಲಾಭವನದ ತತ್ವ ಸಾರುತ್ತದೆ.

ಬೆಟ್ಟದೂರರ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರೀನ್‌ಬರ್ಗನ ಆಧುನಿಕತೆಯ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ್ದು. ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಅದೂ ಶೈಲಿಗಳೆಲ್ಲ ಉರುಳಿಬಿದ್ದು, ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕಲಾಸಂದರ್ಭವೇ ಮುಗಿದು, ಹೊಸವಸ್ತುಗಳ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಹುಟ್ಟಬಂದಿವೆ. ಕೆಲವರಂತೂ ಕಲೆ ಸತ್ತಿದೆ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದೂ ಆಯಿತು (ಅರ್ಥರ್ ದಾಂತೋನ ತತ್ವ). ಅಂದರೆ ಕೆಲ ಎಂದರೆ ತಲೆತಲಾಂತರದಿಂದ ನಾವೇನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದೆವ್ರೋ ಅದೆಲ್ಲ ಬುಡಮೇಲಾದ ಸಂದರ್ಭ ಇಂದಿದೆ. ಕೈ ಬರಹದ ಪ್ರತಿ ತೆಗೆದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದವರು ಅದೇ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಫೋಟೋಕಾಪಿ (ಝೆರಾಕ್ಸ್ ಎಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತೇವಲ್ಲ ಅದು) ತೆಗೆವ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡು, ಈಗ ಸ್ಕಾನಿಂಗ್ ಯುಗದಲ್ಲೂ (ನಕಲು ಪ್ರತಿಯೇ ಅಸಲು ಎನ್ನಿಸುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ) ಅದೇ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಉಳಿಸಿ–ಕೊಂಡಂತಾಗಿದೆ. ಶೆಗಾಲ್ ಮತ್ತು ಹೆಬ್ಬಾರ್ ಬೆಟ್ಟದೂರರ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲೇ ಈ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡ ಕಲಾವಿದರುಗಳು.

ಬಹುಪಾಲು ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದರ ಇಂತಹ ಅಭ್ಯಾಸವು ಕ್ಲೀಷಾತ್ಮಕ ಎಂಬ ಒಂದು ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ. ಒಬ್ಬ ನಟ ಒಂದೇ ರೀತಿ ನಟಿಸುವುದನ್ನು ಇಚ್ಛಿಸುವಂತೆ, ಗ್ಯಾಲರಿಗಳವರು ಒಂದೇ ಶೈಲಿಯ ಕೃತಿರಚಿಸುವ ಕಲಾವಿದರನ್ನೇ ನಂಬಿಕೊಳ್ಳುವ ರೂಢಿಯಿಂದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ನಂಬಿಕೆ ಇದು. ಈ ನಂಬಿಕೆಯೂ ಒಂದೆಡೆ ಕ್ಲೀಷೆಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿರುವುದೂ ದಿಟ! ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂದಿನ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಬೆಟ್ಟದೂರದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕಲಾಜೀವನವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸೋಣ. ಅವರ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆ, ಒಮ್ಮೆಲೆ, ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ಹೋದವರ್ಷ, 2005ರಲ್ಲಿ, ನನಗೆ ದೊರಕಿತ್ತು (ಚಿತ್ರಕಲಾಪರಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ಸ್ವತಃ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡ ರೆಟ್ರೊಸ್ಪೆಕ್ಟ್ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ). ಐವತ್ತು ವರ್ಷದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆ ನೋಡುವುದು ಬೇರೆ, ಐವತ್ತು ವರ್ಷ ಕ್ರಮೇಣ (ರವಿವರ್ಮನ ಪ್ರಿಂಟ್‌ಗಳಂತೆ) ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಲೆಮಾರುಗಳ ದೈನಂದಿನ ಆಂತರ್ಯಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುವುದು ಬೇರೆ.



ಶಂಕರಗೌಡರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ. ಅವರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೆಲಕ್ಕೆ, ನೆಲೆಗೆ ಭಾವುಕವಾಗಿ ಆತುಕೊಳ್ಳುವ ತೀವ್ರತೆ ಇದೆ. ನಗರ ಜೀವಿಗಳನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ನೆನಪಿಸುವ ಗ್ರಾಮೀಣ ಚಿತ್ರಣ ಅವರದ್ದಲ್ಲ, ಗ್ರಾಮದಲ್ಲೇ ಬದುಕಿ ಅದನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಹರವೂ ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ತಾವು ಬದುಕಿದ ಪರಿಸರವೂ ಕಲಾವಿದನ ಕೈಚಳಕಕ್ಕೆ ಒದಗಿ ಬಂದಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ರೂಪುಗೊಂಡು ಅದರೊಳಗೆ ಕಲಾವಿದನ ಕುಸುರಿಕೆಲಸದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಒಂದು ಐಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ.

ಸರಳವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಬೆಟ್ಟದೂರದ ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಗಳು ಶುದ್ಧ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲ. ನೈಜ ಗ್ರಾಮದೃಶ್ಯದೊಳಗೆ ಐಹಿತ್ಯಗಳ ಬೆಸುಗೆಯ ಆಗಿದೆ. ಒಂದು ನೆಲ, ಜಲ, ಭೂದೃಶ್ಯದೊಂದಗಿರುವ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಮರವು

ದೊಡ್ಡಾಲದ ಮರದಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮಹಾತ್ಮನೊಬ್ಬನ ಚಿತ್ರಣವೂ ಆಗಿರಬಹುದು ಮತ್ತು/ಅಥವ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಅಲ್ಲಿರುವ ಮರವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಮುಂಚಿನ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿನ ಅರ್ಥವೇನೆಂದರೆ ಈ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ದೃಗ್ಗೋಚರತೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಆಯೋಮಯ ಗುಣವೊಂದಿದೆ. ಒಮ್ಮೆಲೆ ಇತ್ತ ಸಾಂಕೇತಿಕವೂ ಅತ್ತ ನೈಜವೂ ಆಗಬಹುದಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ಈ ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಗಳು.

ಇಂತಹ ದ್ವಿಮುಖ ನೀತಿಯಿರುವ ನಿಸರ್ಗಗಳೊಳಗೆ ಮೂರನೇ ಅಂಶವೊಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ ಕೂಡ. ಬೃಹದ್ ಮರ, ಆಕಾಶ, ನೆಲ, ಜಲ, ಸಿರಿಯ ಗಾಂಭೀರ್ಯದ ನೋಟದ ಮಧ್ಯೆಯೇ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಪೊಟರೆಯೊಳಗೊಂದು ಮೊಲ, ಅಳಿಲು, ಕಲ್ಲನಾಗರದ ಪಕ್ಕವೇ ಒಂದು ನಿಜದ ನಾಗರ; ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಆಧರಿಸಿದ ಒಂದು ಪೂರಕ–ಚಿತ್ರ (ಇಲ್ಲಸ್ಟ್ರೇಷನ್), ಅದರ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂತಹುದೇ ಕೃತಿ– ಇವೆಲ್ಲ ಭೌತಿಕ ಲೋಕದೊಂದಿಗೆ ಆದಿಭೌತಿಕ, ಸಾಂಕೇತಿಕ ಜಗತ್ತುಗಳ ಸಮೀಕರಣ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವೇ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಲು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಭಂಡ ಧೈರ್ಯ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಕೂಡ. 'ಉತ್ತಮ ಪ್ರಭುತ್ವ ಲೊಳಲೊಟ್ಟೆ' ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಲೊಳಲೊಟ್ಟೆಯು ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನೇ, ಕನ್ನಡವು ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನೇ, ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಕಲೆಯನ್ನೇ ಅಲುಗಿಸುವ ಅಣಕ, ಸೆಟೈರ್ ಹಾಗೂ ಒಂದು ಪ್ರಭುತ್ವವೇ ಲೊಳಲೊಟ್ಟೆಯ ಗುಣವನ್ನೂ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆಯೇ ಬೆಟ್ಟದೂರರ ಗಂಭೀರ ಭೂದೃಶ್ಯಗಳೊಳಗಿನ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಹಕ್ಕಿಸಾಲುಗಳು, ಮೊಲ; ಹಾವು ಇತ್ಯಾದಿ.

(ಏ)

ಮತ್ತೆ ಸುರುಳಿ ಚಿತ್ರದೊಳಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗೋಣ, ಅದರೊಳಗೆ ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದರ ಆಕಾರವೇ ತೊಡಕಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹ. ನಾವು ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ, ಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ ಕಲಾವಿದ ಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ ಸುರುಳಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ನಿಜ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಜಗತ್ತನ್ನು ಬೆಸೆಯುವ ಒಂದು ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ತಿಳಿಸಿರುವೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಏಳನೇ ದಶಕದವರೆಗೂ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿತ ಏಕೈಕ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾವಿದ ಬೆಟ್ಟದೂರಿನ ಶಂಕರಗೌಡ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ಕಲಿತ್ತು ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ, ಬಹುಮಂದಿ ತಪ್ಪಾಗಿ ಭಾವಿಸುವಂತೆ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದಲ್ಲಲ್ಲ. ಇವೆರಡೂ ಊರುಗಳ ಕಲಾಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡುವಣ ತಾತ್ವಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಅಜಗಜಾಂತರವಾದುದು.

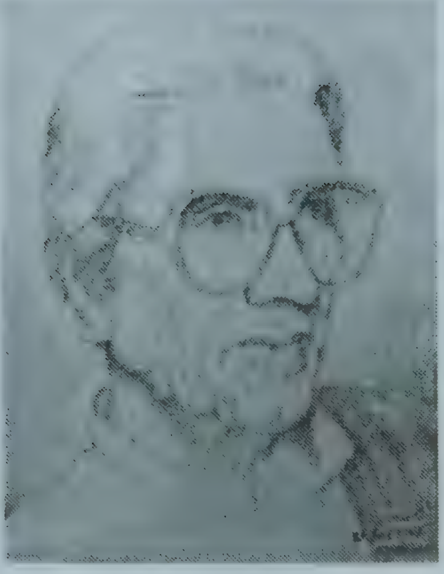
ಶಂಕರಗೌಡರು ಅಲ್ಲಿ ಕಲಿತದ್ದು 1951ರಿಂದ 1956ರವರೆಗೆ. ನೀನು ಮದುವೆಯಾದರೆ ಕಲಾವಿದನಾಗಲಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರಂತೆ ಗುರುಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬರಾದ ಖ್ಯಾತ ಅನಾರ್ಕಿಕ್ ಕಲಾವಿದ ರಾಮ್‌ಕಿಂಕರ್ ಬೈಜ್. ಐವತ್ತು ವರ್ಷದ ನಂತರ, ಈಗ, ಆ ಮಾತಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಬತ್ತು ವಯಸ್ಸಿನ ಶಂಕರಗೌಡರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಪಡೆದುಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದೆ: ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಳೆದ ವರ್ಷ ಅವರ ಸಮಗ್ರ

ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಏರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಸ್ವತಃ ಅವರೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನವಿದು. ಇವರಷ್ಟೇ ವಯಸ್ಸು, ಅನುಭವವುಳ್ಳ, ಬೆಂಗಲಾದ ಅಬನೀ ಸೇನ್ ಎಂಬ ಕಲಾವಿದರ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಕ್ಯಾಟಲಾಗನ್ನು ರೈಟ್‌ಲೈನ್ಸ್ ಗ್ಯಾಲರಿಯವರು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಚಾರದೊಂದಿಗೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲೇ, ಅದೂ ಬೆಟ್ಟದೂರರ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಮಯದಲ್ಲೇ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದೊಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸ. ತಮ್ಮದೇ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಶಂಕರಗೌಡರು ಅನಾಮಿಕರಾಗಿ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೊಂದು ಭೌತಿಕ ಸಾಕ್ಷ್ಯವಿದು.

## ಬಾಹೌಸ್ ಎಂಬ ಸ್ಥಾವರ

ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿದ್ದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮೇಲೆ ವಿವರಸಿಲಾದ, 50ರ ದಶಕದ ಈ ಕಲಾವಿದರ ಆರಂಭಿಕ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಅತ್ಯುತ್ತಮವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಕಳೆದ ಐದು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಬದಲಾದ, ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿದ ಹಂತಗಳನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುವ ಫಾರ್ಮಲಿಸ್ಟಿಕ್ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಆಗಿಯೇ ಇಲ್ಲ–ಇವರ ಅನೇಕ ಸಮಕಾಲೀನರ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಆಗಿರುವಂತೆ, ಅಥವ ಆಗದಿರುವಂತೆ. ಸುರುಳಿ ಚಿತ್ರದ ಸುತ್ತಲೂ ಹರಿದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಟೇಪು, ಗೋಂದು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅಂಟಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವೇನೆಂದರೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ದೆಹಲಿಯ ಮ್ಯೂಸಿಯಂ ಆಫ್ ಮಾಡರ್ನ್ ಆರ್ಟ್ ಗ್ಯಾಲರಿಗಳಲ್ಲಿ, ಶಂಕರಗೌಡರ ಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದ ನಂದಲಾಲ್ ಬೋಸ್, ರಾಮ್ ಕಿಂಕರ್ ಬೈಜ್ ಮುಂತಾದವರ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಇವು ಸಂಗ್ರಹಗೊಳ್ಳಬೇಕಿತ್ತು. ಅಂಚು–ಕೇಂದ್ರದ ರಾಜಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರು, ಮೈಸೂರು ಮತ್ತು ಮುಂಬೈ ನಗರಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ಬದುಕಿದ್ದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಶಂಕರಗೌಡರು ಬಹಳ ದೂರ ಬೆಟ್ಟದೂರಿನಲ್ಲೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದ್ದು ಅವರ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಆಯ್ಕೆಯೂ ಹೌದು:

ಶಂಕರಗೌಡರ ಕಲಾಜೀವನದ ಐದು ದಶಕಗಳ ಕಾಲವು ಕರ್ನಾಟಕ, ಭಾರತ, ಭೌಗೋಳಿಕ ಕಲಾಇತಿಹಾಸದ ಅತ್ಯಂತ ಕ್ಲಿಷ್ಟಕರವಾದ ಕಾಲ. ಅನೇಕ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳು ಅದಂತಹ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಒಂದೇ ಶೈಲಿಯವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟವು ಎನ್ನಿಸುವುದು ದಿಟ. ಕನ್ನಡದ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ಸಿನೆಮಗಳೊಂದಿಗೆ ಜನಿಸಿದ ಗೌಡರ ಕಲೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತಂತೆನಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ, ಅದರ ನಂತರ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಿಡ್‌ನೈಟ್ ಚಿಲ್ಡ್ರನ್‌ಗಳಿಗೆ. ಆದರೆ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲಾವಿದರನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿಸಲಾಗದು! ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕೆ.ಕೆ. ಹೆಬ್ಬಾರ್, ಶಗಾಲ್ ಮುಂತಾದವರು ತಾವಿದ್ದ ನಗರಗಳನ್ನು ಮರೆತಂತೆ ತಾವುಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಜಾಗಗಳ ನೆನಪನ್ನು (ನಾಸ್ಟಾಲ್ಜಿಯ) ಚಿತ್ರಿಸಿದರು– ಒಂದು ಗುರ್ತಿಸಬಲ್ಲ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ. ಶಂಕರಗೌಡರೂ ಅದನ್ನೇ ಮಾಡಿದರು. ಐವತ್ತು ಅದರಲ್ಲೂ ಕಳೆದ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳು ಏರುಪೇರಿಲ್ಲದಂತಹ ಕಾಲ ಎಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಹೆಬ್ಬಾರರು ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದೂರಿನಿಂದ ದೂರ ಸರಿದದ್ದು, ಅದೂ ಗ್ರಾಮೀಣದಿಂದ ನಗರಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದರಿಂದ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ಹಿನ್ನೆನಪೇ ಅವರ ಚಿತ್ರಕಲೆ.



ಗೌಡರಾದರೋ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕಥಯನ್ನು ಬದಿಗಿರಿಸಿ ಮನುಕುಲದ ಕತೆ ಹೇಳತೊಡಗಿದರು. ನವೋದಯದ ಸಾಹಿತ್ಯದ 'ಒಳಗಿದ್ದೆ, ಹೊರಗೆ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ನಿಸರ್ಗದಂತೆ ನಂತರದ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ವಾಚ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಮಾಯಮಾಡಿತು*13*. ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪಿನ ಸಿನೆಮಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ, ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಒಳಗಿನ 'ಚಿತ್ರಿತ' ನಿಸರ್ಗವು ನಂತರ ಹೊರದೇಶಗಳ್ಳ ನಿಸರ್ಗಗಳಾಗಿ, ಐಭೋಗದ ಸಂಕೇತವಾಗತೊಡಗಿತು ಬಣ್ಣದ ಸಿನೆಮಗಳಲ್ಲಿ. ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದೇ ನೆಲದವರಾದ ಗೌಡರಿಗಾದರೆ ನಿಸರ್ಗಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಕೃತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರಕೃತಿ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗಿಂತಲೂ ದೇಹ ಪ್ರಕೃತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಪ್ರಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಕ್ಯಾಮೆರ ಕಣ್ಣಿನ ದಾಖಲೆಯ ಶಕ್ತಿ ಮೀರಿ ಬೆಳೆದ ಭೂಮಿಯ ಯುಗಾಂತರದ ಸೊಬಗಾಗಿ ಕಂಡದ್ದೊಂದು ವಿಶೇಷ. ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆಯ ಹಗಲಿರುಳೆಂಬ ರೆಕ್ಕೆಗಳುಳ್ಳ ಹಕ್ಕಿಯು ಪಿ.ಬಿ.ಶ್ರೀನಿವಾಸ್‌ರ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಪಡೆದ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಹಾರಾಟದ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಳ–ಹೊರಗು ಮಾಡಿದರೆ ಸಿಗುವುದ ಗೌಡರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳು.

ಶಂಕರಗೌಡರು ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ ಬಾಹೌಸ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ನಿಷ್ಠರಾಗಿ ಬದುಕಿದವರು, ಬದುಕುತ್ತಿರುವವರು. ಟಾಗೂರರ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ ಒಂದು ಕಲಾಶಾಲೆಯಾಗಿರದೆ ಒಂದು ಆದರ್ಶಮಯ ದೃಶ್ಯಗ್ರಾಮವಾಗಿತ್ತು. ಕಲಾಸಮುದಾಯದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಇದರ ಹಾಗೂ ಪಶ್ಚಿಮದ ಬಾಹೌಸ್ ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಮೂಲಸತ್ವ, ಕಲೆಯನ್ನು ವಾಣಿಜ್ಯವನ್ನಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸದಿರುವುದು ಇವುಗಳ ಮೂಲಸತ್ವ. ಮದ್ರಾಸಿನ ಚೋಳಮಂಡಳ ಕಲಾಶಾಲೆ ಇಂತಹ ಆದರ್ಶವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದುದರಿಂದ ಇಂದು ಅಲ್ಲಿನ ಕಲಾವಿದರ ಕೃತಿಗಳು ಹಣವಾಗಿ, ಗ್ಯಾಲರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ, ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿತ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ, ಒಂದು ಜೀವಂತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಂಗವಾಗಿದೆ, ಸ್ವತಃ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಕಲಾಗುರುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗಳು ಅವರ ಅಭಿಮಾನಿಗಳ ದೆಸೆಯಿಂದ ಇಂದು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಆರಂಭಿಕ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಹೋಗಿವೆ.

ಶಂಕರಗೌಡರು ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಒಕ್ಕಲುತನ ಹಾಗೂ ಆಯುರ್ವೇದದ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಅರ್ಧ ಶತಮಾನಕಾಲ ಬೆರೆಸಿ ಬದುಕಿದವರು. ಮಗಳನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕಾಡಿದ ತಲೆಯನೋವಿಗೆ ಅಲೋಪತಿ ವೈದ್ಯ ಅಸಫಲವಾಗಿ, ಹತಾಶ ಹಂತದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಸ್ವತ: ಆಯುರ್ವೇದ ಕಲಿತು ತಲೆನೋವನ್ನು ವಾಸಿಮಾಡಿದ ಗೌಡರು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಪರ್ಯಾಯ ಮಾರ್ಗಿ. ಕಲಾಭವನದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ವಿಪರೀತ ವೇಗದಿಂದ ಚಿತ್ರ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಮೊದಲು ಕರಡು ಪ್ರತಿ, ನಂತರ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ರಚನೆ, ಅದರ ನಂತರ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚರಿಬೇಕೆಂದೂ, ಪ್ರತಿ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೂ ತಮ್ಮ ಅನುಮೋದನೆ ಪಡೆದು ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕೆಂತಲೂ ಗುರುಗಳೊಬ್ಬರು ಸೂಚಿಸಿದರಂತೆ ಒಮ್ಮೆ. ಅದನ್ನೇ ಅತಿ ಮಾಡಿ ಗುರುವಿನಿಂದ ಮುಕ್ತಿ ಪಡೆದವರು ಗೌಡರು. ಕಲೆಯಿಂದಲೇ ಜೀವನ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಆದರ್ಶವಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಕ್ಕಲು ಹಾಗೂ ಸಂಸಾರ ಮಾಡುತ್ತಲೂ ಚಿತ್ರಕಲಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬಹುದೆಂದು ನಿರೂಪಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ

ಶಂಕರಗೌಡರು ಪರ್ಯಾಯಮಾರ್ಗಿಗಳು. ಇಂಗ್ಲೀಷ್, ಬೆಂಗಾಲಿ, ಹಿಂದಿ, ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಬಲ್ಲ 80ರ ಹರಯದ ಗೌಡರು, *ಇನ್ನು ಒಕ್ಕಲುತನದಿಂದ ರಿಟೈರ್‌ಮೆಂಟ್ ತೆಗೆದುಕೊಂಡೀನ್ರಿ. ಇನ್ನೇನಿದ್ರೂ ಸೀರಿಯಸ್ಸಾಗಿ ಪೈಂಟಿಂಗ್ ಮಾಡೋದಷ್ಟೆ ಎನ್ನುವ ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ, ಈಗ.*

ಜನಪ್ರಿಯತೆ ದಕ್ಕದಿದ್ದರೂ ಸಮಾಧಾನಿಯಾಗಿರಬಲ್ಲ ಪರ್ಯಾಯ ಮಾರ್ಗಿಗಳು (ಶಂಕರಗೌಡರಂತೆ) ಕರ್ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪ. ಶಂಕರಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸರಣಿ : ಸಣ್ಣ ಅಳತೆಯ ಕಾಗದಗಳ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ಜೀವನ. ಎತ್ತಿನಬಂಡಿಗಳು ಮೊಣಕಾಲುದ್ದದ ನೀರಿರುವ ಕೆರೆ ದಾಟುತ್ತಿರುವುದು, ಮುಸ್ಸಂಜೆಯಲ್ಲಿ ದನಗಳು ಮನೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುವಾಗ ಪೊಟರೆಯೊಳಗಿನ ಮೊಲ ಇಣುಕಿ ಹಾಕುತ್ತಿರುವುದು, ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹಕ್ಕಿಗಳು ಸಾಲಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿರುವುದು, ದೇವಾಲಯದ ಹೊರಗಿನ ಕಲ್ಲನಾಗರ, ಬಸವಣ್ಣ, ಅಣ್ಣನ ವಚನಗಳ ಪುನರಾವರ್ತಿತ ಚಿತ್ರಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಮೊದಲಿಗೆ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಮುದ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಈ ಮುದವೆಂಬುದು ಕಲಾಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕ್ಲೀಷೆಯಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಅದನ್ನು ತನ್ನ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯಿಂದಾಗಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮೈಸೂರು ಕಲಾವಿದರ ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿಯೂ ಅಲ್ಲದ, ನಗರವೂ ಅಲ್ಲದ ಪಟ್ಟಣ ಜೀವನದ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಭಾವುಕತೆಯದ್ದೇ ಮೇಲುಗೈ. ಅವುಗಳು ತನಗಲ್ಲ, ಪರರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಎಂಬಂತೆ ಅವು ಭಾಸವಾಗಲು ಕಾರಣ ಮೈಸೂರಿನ ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲ ರಾಜಾಶ್ರಯದ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿಹೋಗಿದ್ದುದು. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಶಂಕರಗೌಡರ ವಾಸ್ತವತೆಯ ವಿಶೇಷವೊಂದಿದೆ.

ಯಾವ ಹೊಲದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕೈಗಳಿಂದ ವ್ಯವಸಾಯ ಮಾಡಿದ್ದರೋ ಅದೇ ಸ್ಥಳದಿಂದ, ಅದೇ ಕೈಗಳಿಂದ ಅವರು ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ವಾಸ್ತವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಮೂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತಿಗಳು ಮಣ್ಣಿನ ವಾಸನೆ ಎಂದೆನ್ನುವುದು ಇದನ್ನೇ ಇರಬುಹುದು. ಬೆಟ್ಟದೂರಿಗೆ ಹೋದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿನ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಗುರ್ತು ಮಾಡಿ ತೋರಬಲ್ಲ ಛಾತಿ ಈ ಕಲಾವಿದರದ್ದು. ಇಂತಹ ಭಾವವು ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಅದು ನಿಸರ್ಗವಲ್ಲದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾದ ದೃಶ್ಯಗಳೂ ಇರಬಹುದು. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿಳಾಸವುಳ್ಳ ನಿಸರ್ಗಗಳವು.*14*



(ಐ)

ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದು ಅಭನೀಂದ್ರನಾಥರು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ವಾಶ್ ತಂತ್ರದಿಂದ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಜಲವರ್ಣವನ್ನು ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಹತ್ತು ಹಲವು ಸಲ ಲೇಪಿಸಿ, ನೀರಿನಿಂದ ಮೇಲ್ಪದರದ ಬಣ್ಣವನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿ, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚುವ ಈ ಮಿನಿಯೇಚರ್ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅಭನೀಂದ್ರರು ಪುನರುಜ್ಜೀವಗೊಳಿಸಿದ್ದರು. ಇದಕ್ಕೊಂದು ನಿರ್ಧಿಷ್ಟ ರಾಜಕೀಯ ಕಾರಣವಿದೆ. ಅಂದು

ರಾಜಾ ರವಿವರ್ಮನಿಂದ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದ ತೈಲವರ್ಣವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ತಾಳೆಹಾಕಿ ನೋಡಿದವರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆಯ ಅಭನೀಂದ್ರನಾಥ್ ಮೊದಲಿಗರು. ತೈಲವರ್ಣ ಪಶ್ಚಿಮವಾದರೆ ವಾಷ್ (ಗೌವಾಷ್) ತಂತ್ರ ಭಾರತೀಯ ಎಂಬುದು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಈ ಶಾಲೆಯ ಮೂಲಭೂತ ನಿಲುವು. ಇಂದು ಆ ಮಾಧ್ಯಮ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ, ಅದರ ತತ್ವ ಮಾತ್ರ ಬದಲಾಗಿದೆ.

***ಶಂಕರಗೌಡರು ಅದನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ, ಅದರ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.*** ಈಗ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅವರೇ ಬೆಂಗಳೂರು, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯಂತಹ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಕೋಚ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಈ ಕಲಾವಿದ ಹಳೆಯ ತತ್ವವೊಂದರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದಾದ ಲಾಭವೆಂದರೆ, ಮರೆತು ಹೋಗಿದ್ದ ಒಂದು ಚಿತ್ರಣ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಧುತ್ತನೆ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಂತಹ ಸಣ್ಣ ಮ್ಯಾಜಿಕ್‌ಅನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದು!

ಶಂಕರಗೌಡರು ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಸದಸ್ಯರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಅವರಿಗಿಂತ ಅರ್ಧ ವಯಸ್ಸಾದ, ಅಷ್ಟೇ (ಅರ್ಧದಷ್ಟು) ಅನುಭವವೂ ಇರುವ ಕಲಾವಿದರ ಬಗ್ಗೆಯೆಲ್ಲ ಮೊನೋಗ್ರಾಫ್ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಅವರಿಗಿಂತಲೂ ಮುಂಚೆಯೇ ಬಂದು ಹೋಗಿದ್ದಾವೆ ಕೂಡ. ಗೌಡರ ಕಲಾಜೀವನದ ಬದುಕು ಐವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ನಿರ್ಧರಿತವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವರ ಅಂದಿನ ಆ ಸುರುಳಿ ಚಿತ್ರವೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ವೀಕ್ಷಕನಿಗೆ ಬೆನ್ನು ಹಾಕಿ ಕುಳಿತ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅಸ್ವಾಧಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಚಿತ್ರ ರಚನೆಯ ಮಗ್ನತೆಗಿಂತ ಅದರ ಪುನರ್ ಅಸ್ವಾಧನೆ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಕಲಾವಿದನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮಗ್ನತೆಗಿಂತಲೂ ಗೌಡರಿಗೆ ಅದನ್ನು ಒಕ್ಕಲುತನದೊಂದಿಗೆ ತಾಳೆ ಹಾಕುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು, ಈ ಐದು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ. ಮೊದಲನೆಯದಕ್ಕೆ ಬೆಂಗಳೂರೆಂಬ ನಗರವೇ ತವರಾದರೆ, ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಎರಡನೇ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗೌಡರು ಬೆಟ್ಟದೂರಿನಲ್ಲೇ ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ವೀಕ್ಷಕನಿಗೆ ಬೆನ್ನು ಹಾಕಿ ಕುಳಿತುಕೊಂಡೂ ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪುನರ್‌ಪರಿಶೀಲನೆಯಲ್ಲೇ ಮಗ್ನನಾಗಿರುವ ಕಲಾವಿದ ಶಂಕರಗೌಡರು. ಎಷ್ಟು ಮಂದಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ತಮ್ಮ ವೃತ್ತಿಬದುಕಿನ ಆರಂಭಿಕ ಕೃತಿಯೇ ಭವಿಷ್ಯವಾಣಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಗೌಡರಂತಹವರ ಹಣೆಯ ಬರಹವನ್ನೇ ನುಡಿಯುವಂತಾಗಿದೆ?

**(ಬ) ಒಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠ ಓದು**

ಇವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ವಾಷ್ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿವೆ. ನೋಡಿದ ಕೂಡಲೆ ಜಲವರ್ಣದಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಬಹುಪಾಲು ಹೊರಾಂಗಣ ಚಿತ್ರಗಳು, ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಗಳು, ಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಗಿಂತಲೂ ಆತ್ಮೀಯ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು. ಸಮಕಾಲೀನವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧ. ಅಂದರೆ ಶಂಕರಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳೂ ಸಮಕಾಲೀನವಲ್ಲ ಎಂದಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಕಲಾತ್ಮಕ

ಚರ್ಚೆ ಇನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿಯೇ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಭೌತವಸ್ತುಗಳ ಮಟ್ಟದಿಂದ ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಮೇಲೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. 'ಸಮಕಾಲೀನ'ವೆಂಬುದು ಒಂದು ಕೃತಿಗೆ ಆಯಾ ಕಾಲವು ಕೊಡುವ ಒಂದು ಊರ್ಜಿತ ಮುದ್ರೆ. ಇವರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಲೆ ನಾಸ್ಟಾಲ್ಜಿಕ್ ಎನ್ನಿಸಿಬಿಡುವ ಹಲವು ಅಂಶಗಳಿವೆ:

ಅ) ಇಂದು ನೈಸರ್ಗಿಕ ಭೂಪ್ರದೇಶಗಳೆಲ್ಲ ನಗರಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಇವರ ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚು ನಾಸ್ಟಾಲ್ಜಿಕ್ ಅಥವಾ ಹಿನ್ನೆನಪಿನ ಬಾಧೆ ನೀಡುವಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು

ಆ) ನಾಸ್ಟಾಲ್ಜಿಯದ ಹಿನ್ನೆನಪು ಕಳೆದುಹೋದುದಕ್ಕೆ ವ್ಯಥೆ (ಮೆಲಾಂಕಲಿ)ಯನ್ನು ಉಕ್ಕಿಸುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ

ಇ) ಒಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅಂಟಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಈ) ಇಂತಹ ನಾಸ್ಟಾಲ್ಜಿಯ ಗುಣವು ಚಿತ್ರಣ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರಣ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಅಂದರೆ ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ ಕಲಾಭವನದ ವಾಷ್ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಚಿತ್ರಣ ರೀತಿಯನ್ನು ಐದು ದಶಕದ ನಂತರವೂ ಶಂಕರಗೌಡರು ಮುಂದುವರೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಚಿತ್ರಣ ಶೈಲಿಯ ಒಂದು 'ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಹಿನ್ನೆನಪು'. ಕಳೆದುಹೋದ ಒಂದು (ಭಾರತದ ಮೊದಲ ಆಧುನಿಕ) ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಸಮುದಾಯ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಅದು. ಅಂದರೆ ಈ ಕಲಾವಿದರು 50ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕಲಿತ ಚಿತ್ರರಚನಾ ಸಂಪ್ರದಾಯವು 1920, 30ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕಲಾಭವನುದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅತ್ಯುತ್ಕಟಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಪಡೆದಾಗಿತ್ತು. 50ರ ದಶಕದಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಆ ಚಿತ್ರಣ ತಂತ್ರವು ತನ್ನ ಅಸಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಪೂರೈಸಿಕೊಂಡದ್ದಾಗಿತ್ತು–ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಪಾರ್ಟಿಯಂತೆ! ಇವೆರಡೂ ತಮ್ಮ ಜೀವಿತಾವಧಿಯ ನಂತರವೂ ಅಜರಾಮರವಾಗುವ ಕನಸು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಮೊದಲೇ ಹಿನ್ನೆನಪಾಗಿದ್ದಂತಹ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕಲಾಭವನದಲ್ಲೇ ಕಲಿತು ಅದನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಡ ತಂದು ಆರಬಾರದ ಹಣತೆಯಂತೆ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡವರು ಶಂಕರಗೌಡರು. ಮೊದಲೇ ಹಿನ್ನೆನಪಾದಂತಹ ಚಿತ್ರಣ ಶೈಲಿಯೊಂದು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹಿನ್ನೆನಪಾಗಿ ಹೋಯಿತು ಈ ಕಲಾವಿದನ ಕೈಯಲ್ಲಿ. **ನೆನಪಿಗೆ ಹಿನ್ನೆನಪು ಇರುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಎರಡು ಬಾರಿ ಹಿನ್ನೆನಪೆಂದರೆ ಹಗಲುಗನಸು ಕಂಡಂತೆ.** ಅಲ್ಲಿ ಬಲವಂತವಿರುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿರ್ದೇಶನವಿರುತ್ತದೆ, ಸಹಜತೆಯ ಸಾವಿನೊಂದಿಗೆ. ನೆನಪಿರಲಿ, ವಾಷ್ ಚಿತ್ರಣ ತಂತ್ರವು (ತೈಲವರ್ಣವನ್ನು ಮತ್ತದರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕ್ರೈಸ್ತ ಧರ್ಮ ಪ್ರೇರಿತ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿರೋಧಿಸಿದಂತಹ) ಬೆಂಗಾಲ್ ಕಲಾಶಾಲೆಯ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ. ವಾಷ್ ತಂತ್ರದಿಂದ ಅದರ ಹಿನ್ನೆನಪನ್ನು ಖಾಲಿ ಮಾಡಿ ಇನ್ನೂ ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಜಾಣ್ಮೆ ಪ್ರೊ. ಕೆ.ಜಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನ್‌ರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿದೆ. ***ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಶಂಕರಗೌಡರದ್ದು ರಾಜಾಕಾರಣಾತೀತ ಚಿತ್ರಣ ಕಲೆ.*** ಮುಗ್ಧತೆಯೂ ಒಂದು ರಾಜಕಾರಣ. ಕಳೆದೈದು ದಶಕದ ಭಾರತವೆಂಬ ದೇಶದ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವಾದಿ ಜನತಂತ್ರವಾದಿ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ



ಗೌಡರಂತಹ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದರದ್ದು ಮತ್ತು ಬಹುಪಾಲು ನಾಗರೀಕರದ್ದು ಇದೇ ರಾಜಕಾರಣಾತೀತ ರಾಜಕಾರಣ.

ಇವರ ಚಿತ್ರಗಳ ಭೌತಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ವಾಷ್ ತಂತ್ರದ ಮುದವಿದೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ. ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ರಾಜಕೀಯ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಲ್ಲ. ಹಾಗಿರುವ ಚಿತ್ರ–ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಮುದವೆಂಬ ಸೌದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಶವು (ಏಸ್ತೆಟಿಕ್ ಎಲಿಮೆಂಟ್ಸ್) ಇರಲಾರದು. ಅದೆಂತಹ ಮುದವೆಂದರೆ, ಒಂದೊಮ್ಮೆ ನಮ್ಮ ಈ ಈಗಿನ ಕಾಂಕ್ರೀಟು ನಗರವೇ ಹೀಗಿತ್ತಲ್ಲ ಎಂದು ಯಾವ ಊರಿನವರಿಗಾದರೂ ಅನ್ನಿಸಿಬಿಡುವ ಮುದ. ಅಂತಲ್ಲಿ ಆ ಆಹ್ಲಾದಕರ ದೃಶ್ಯಗಳು ನೈಜ ಭೌತ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿರಬಹುದು ಅಥವ ಇದ್ಧವೆಂದು ಯಾರೂ ನಂಬಲು ತಯಾರಿರುವುದಿಲ್ಲ (ಸಿಂಬಾಲಿಸ್ಟ್ ಮತ್ತು ಫ್ರೆಡರಿಕನ ಮಂಜುಗಡ್ಡೆ ನಿಸರ್ಗ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ). ಶಂಕರಗೌಡರ ಆ ಒಂದೆರೆಡು ನಿಸರ್ಗ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದುವರೆಯೋಣ. ನಾಲ್ಕಾರು ಪಕ್ಷಿ ಹಾರಿಹೋಗುತ್ತಿರುವ, ಬಂಡಿಗಳು ತೊರೆ ದಾಟುತ್ತಿರುವುವ, ಗೋಧೂಳಿ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಊರಾಚೆಗಿನ ಧನಗಳು ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಿರುವುದು–ಇವೆಲ್ಲ ಈಗ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಚಿತ್ರಪಟಗಳಲ್ಲಿನ ನೆನಪಾಗಿ ಉಳಿದುಹೋಗಿವೆ. ಕಳೆದ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳು ಶಂಕರಗೌಡರು ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಕಾಲವೂ ಹೌದು. ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಇದ್ದ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಕಾಡು ಹೊಲಗಳು (ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ) ಕಾಂಕ್ರೀಟ್ ಕಾಡಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡಾದ ಕಾಲವೂ ಹೌದು. ಇವರು ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೆ ನವ್ಯೋದಯ ಕವಿಗಳು ಉತ್ತುಂಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಕಾಲ. ಮತ್ತು ಅವರುಗಳೆಲ್ಲ (ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸ್ಟರಂತೆ) ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ನೈಸರ್ಗಿಕ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಮೀರಿದ, ಸಾಂಕೇತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದವರು. ***ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳು ಹಿನ್ನೆನಪಿನ ಸತ್ವ ಉಳಿಸಿ, ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಳಚಿ, ಕವಚವಿಲ್ಲದ ಅಂತಃಸತ್ವಕ್ಕೆ ಉಳಿಗಾಲವಿಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಅದರ ನಿಜವಾದ ಶೈಲಿ ಎಂದು ಸಾಧಿಸುತ್ತವೆ.***

ಆದರೆ ಈ ನವ್ಯೋದಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಒಳಗೇ ಒಂದು ಸೀಳುದಾರಿ ಇದೆ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಆದ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಾಧಾರಣ ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಲ್ಲದ್ದು, ಇಲ್ಲಿಗೆ ಸೇರದ್ದು. ದಣಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮಂದಿ ಹಾದಿಬದಿಯನ್ನು ಕೆಲವು ಕ್ಷಣ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಆದುದನ್ನು ಆಧರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದೇ ಅವಾಚ್ಯ (ನಾನ್–ವರ್ಬಲ್) ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಚಿತ್ರಪ್ರಕಾರಗಳ ಮೂಲ ಅರ್ಥ. ಇಲ್ಲಿ ಶಂಕರಗೌಡರ ಚಿತ್ರಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತವೆ. ಉಳುಮೆ ಮಾಡುವ ಕೈಗಳಿಂದಲೇ ಚಿತ್ರರಚಿಸುವುದರಿಂದಾಗಿ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೂ ಮಣ್ಣಿನ ಗುಣ ದೊರಕಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ವ್ಯಾನ್‌ಗೋನ ***ಪೊಟಾಟೋ ಈಟರ್ಸ್*** ಚಿತ್ರವೊಂದಿದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವರ ಒಡಲಾಳದ ದೀಪದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕಡ್ಲೇಕಾಯಿ ತಿನ್ನುವ ಯಜ್ಞಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಮ್ಯತೆ ಎಂದರೆ ಎರಡೂ ರಿಚ್ಯುಯಲ್‌ಗಳಾಗಿ ಹೋಗುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಶಂಕರಗೌಡರ ಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುವ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಈ ರಿಚ್ಯುಯಲ್ ಗುಣವಿದೆ.*15*

## (ಓ) ರಿಚ್ಯುಯಲ್ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ.

ಐವತ್ತು ವರ್ಷಕಾಲ ಗೌಡರ ಕುಂಚದ ರೂಪ, ಆಕಾರ, ಬಿರುಸು ಬದಲಾಗಿರಬಹುದು ಆದರೆ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ನಂಬಿಕೆ ಬದಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಚಿತ್ರಣ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ 'ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು' ತಲೆದೋರಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಹಿನ್ನೆನಪನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದಂತೆ ಅದು. ಹಿನ್ನೆನಪಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಆಕಾರವೇ ಇಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಅದನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದಾದರೂ ಎಂತು ? ಏಕೆಂದರೆ ರಿಚ್ಯುಯಲ್‌ಗಳೇ (ಆಚರಣೆಗಳೇ) ಹಾಗೆ. ಸುಲಭಕ್ಕೆ ಅಲುಗಾಡಿಸಲಾಗದ ನಂಬಿಕೆಯೇ ಆಚರಣೆಗಳ ಆತ್ಮ. ಶಂಕರಗೌಡರ ಕಲಾತ್ಮಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಒಂದು ಒಳಮುಖವಾದರೆ ಒಂದು ಹೊರಮುಖ. ಹೊರಮುಖ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಮುಖವಾಡ. ಒಳಮುಖ ಮಾತ್ರ ವಿಭಿನ್ನ. ಗ್ಯಾಲರಿ ಮತ್ತು ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬರುವ ಮುನ್ನ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕಲಾಭವನದ ಈ ಆದರ್ಶವು ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಂದಂಶವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ಶಂಕರಗೌಡರ ಕಲೆ ಇಂದಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಸ್ತುತ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಅವುಗಳ ಒಳಗೆ ಹುದುಗಿರಬಹುದಾದ ತತ್ವವನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ತೆಗೆಯಬೇಕು. ನಾಸ್ಟಾಲ್ಜಿಯ, ಹಿನ್ನೆನಪು, ರಿಚ್ಯುಯಲ್ ಗುಣ, ನಿಯೋ–ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಗುಣಗಳ ಕವಚಗಳು ಮೊದಲಿಗೆ ತೋರಿಬರುತ್ತವೆ. ಬೆಂಗಾಲ್ ಕಲಾಶಾಲೆಯ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ಇವುಗಳನ್ನು ನೂಕಿಬಿಡುವುದು–ಎರಡಕ್ಕೂ ಅಪಮಾನ ಮಾಡಿದಂತೆ. ಮತ್ತು ಬೆಂಗಲ್ ಕಲೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಇರುವ ವಾಚ್ಯ, ಮೌಖಿಕ ಸಂವಾದಗಳು ಒಂದು ನಾಯಕ–ಕೇಂದ್ರಿತ ಕಥನಕ್ಕೆ (ಹೀರಾಯಿಕ್ ನರೆಟಿವ್) ಎಡೆ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ನೋಡುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಶಂಕರಗೌಡರಂತಹ ಬೆಂಗಾಲ್ ಹೊರಗಿನ ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆ ಕಲಾವಿದರು ಅಂಚಿನವರಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಶಂಕರಗೌಡರ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲಿವರೆಗೂ ಬಂದಿರುವ ದಾಖಲೆಗಳು (ಆರ್ಕೈವ್) ಎಂದರೆ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಸಂಸ್ಕರಣವಿಲ್ಲದ ವಿಡಿಯೋ ದಾಖಲೆ, ಎರಡು ಮೂರು ಸತ್ವವಿಲ್ಲದ ದಾಖಲಾತಿ ಲೇಖನಗಳು ಹಾಗೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯೊಬ್ಬನ ಎಂ.ಫಿಲ್ ಡಿಸರ್ಟೇಷನ್. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ದಾಖಲಾತಿಗಳು ಅಥವ ತತ್ವಧಾರಗಳಿಲ್ಲದ ಚೂರುಪಾರು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು. ಈ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಇವರ ಹೆಸರನ್ನು ಕೃತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಅದಲು–ಬದಲುಗೊಳಿಸಿದರೆ ಅಂತಹ ಮಹತ್ತರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನೂ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ತೆರನಾದ ಎರಡನೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮವೂ ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ಮಹತ್ವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಮುಗ್ಧತೆಯ ನೆಪದಿಂದ ಗೌಣಗೊಳಿಸಿದೆ.



ಮೂರನೇ ಒಂದು ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮ ಉದ್ದೀಪನಾ–ತಂತ್ರದ್ದು (ಎವೊಕೇಟಿವ್ ಅನಲಿಸಿಸ್). ಗಾಂಧೀ ಪ್ರಭಾವವಿದ್ದ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಟಾಗೋರರ ಆದರ್ಶದ ಕಲಾಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಿದ್ದು, ಟಾಗೋರ್ ಹಾಗೂ ಗಾಂಧಿಯರ ನಡುವಣ ತಾತ್ವಿಕ (ತನ್ಮೂಲಕ ಕಲಾತ್ಮಕ) ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದ್ದುದು, ಅದರ ಅರಿವಿದ್ದೂ ಗೌಡರು ದೆಹಲಿಯ

ಗಾಂಧಿಯ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು, ಕಲೆ–ವ್ಯವಸಾಯ–ವೈದ್ಯವೃತ್ತಿಯ ಬೆಸಾಯದಿ ಒಂದು ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು, ಸುತ್ತಮುತ್ತಲೂ ಗ್ರಾಮ–ನಗರ, ನಗರ–ಮೆಟ್ರೊಪೊಲಿಸ್, ಶೂದ್ರ–ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ನವೋದಯ–ನವ್ಯ–ನವ್ಯೋತ್ತರ, ದಲಿತ ಚಳುವಳಿ, ಕಾಗೋಡು ಸತ್ಯಾಗ್ರಹ ಇತ್ಯಾದಿ ಚಳುವಳಿಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಚಿತ್ರಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗಿನ ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಣಸೂತ್ರದಲ್ಲಿನ ಏಕತೆಯ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು– ಇವಿಷ್ಟು ಇವರ ಕಲಾತ್ಮಕ, ತಾತ್ವಿಕ ಜೀವನದ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನೆ. ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅವರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷ ಕಾಲ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಕಂಡುಬರಬಹುದು. ಎಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೆಂಬುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಆಳಕ್ಕಿಳಿದರವರು ಎಂಬುದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಿರುವ ಉಪಾಯವೆಂದರೆ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಶ್ಲೇಷನೆಯ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ಸಿಗದ ಹಾಗೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು.

(ಔ)

ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಮಕಾಲೀನ ದೃಶ್ಯವೀಕ್ಷಣಾ ಕ್ರಮದಿಂದ ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ಇಲ್ಲಿ ವೀಕ್ಷಣೆಗಿಂತಲೂ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮ ಮುಖ್ಯ. ಆಧುನಿಕಕ್ಕೂ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರಕ್ಕೂ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಇದು. ತೀರ ಆಳಕ್ಕಿಳಿದರೆ ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭೌಗೋಳೀಕರಣದ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಹಿಡಿತದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹುನ್ನಾರ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಇವರ ಚಿತ್ರಗಳೆಂದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ಭಾವುಕ ಮನಸ್ಥಿತಿ. ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಲೇ ಹೋದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಗೌಡರು ವ್ಯಯಿಸಿರಬಹುದಾದ ದೀರ್ಘಾವಧಿಯ ಭಾವ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಪದರ ಪದರಾಗಿ ಬಳಿದಿರಬಹುದಾದ ಜಲದ ಬೆರಕೆಯ ಬಣ್ಣವು ಹೆಚ್ಚು ಹೊತ್ತು ಚಿತ್ರದ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸೇರಿದ ಜಾಗಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾಲಾವಕಾಶದ ನಂತರ ಭೇಟಿ ಕೊಟ್ಟಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಧ್ಯಾನಸ್ಥರಾಗುವ ಆಶಯ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಸರ್ಗದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ಬೆಳಗು ಮುಂಜಾನೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ, ದಿನದಾದ್ಯಂತ ಉಂಟಾದ ಬೆಳಕಿನ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ. ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ಬರುತ್ತಿರುವ ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಗೋ ಹೋಗುತ್ತಿರುವ– ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಈಗ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಘಟನೆ ಹಾಗೂ ಅದು ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಭೂತ ವರ್ತಮಾನಗಳು ಹಿಂದೆಮುಂದಿನ ಆಗುಹೋಗುಗಳ ನಡುವಿನ ಘರ್ಷಣೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲವನ್ನು, ಕಾಲನನ್ನು ಮರಗಟ್ಟಿಸುವುದೇ ಇವರ ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಗಳ ಅಂತಿಮಗುರಿಯಾಗಿರಬಹುದೇ? ಎಂದು ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಸಧ್ಯಕ್ಕೆ ಕೇಳಿ ನಿಲ್ಲಿಸಬಹುದು, ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ.

* * *

## ಟಿಪ್ಪಣಿ

*1* 'ಕಲಾವಿದನ ವಿನಯ'ವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ 'ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ' ಎಂದು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವ 'ಯುಟೋಪಿ'ಯದಂತಹದ್ದು. ಅಂತಹ ನಂಬಿಕೆಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳಾಚೇಗೆ ಸ್ಕಿಜೊಫ್ರೇನಿಯ ಎಂಬ ಸ್ಥಿತಿಯು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ವ್ಯಾನ್ ಗೋ ಎಂಬ ಕಲಾವಿದ ಜೀವಂತವಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ ಅಂಟಿತ್ತೆನ್ನಲಾದ ಈ ಜಾಡ್ಯವು ಒಂದು ಖಾಯಿಲೆಯಾಗಿ ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿತ್ತು, ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತ್ತು! ಮರಣೋತ್ತರವಾಗಿಯಷ್ಟೇ ವ್ಯಾನ್‌ಗೋ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಸ್ವೀಕೃತನಾದದ್ದಕ್ಕೆ ಸ್ಕಿಜೊಫ್ರೇನಿಯದ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಬದಲಾದದ್ದೇ ಕಾರಣ. ನವೋದಯದಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಸಮಕಾಲೀನ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಬದಲಾದುದರ ಅರ್ಥವೇನೆಂದರೆ ಅದು 'ಕಲಾವಿದನ/ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯುವನ್ನು' ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬದಿಗಿರಿಸಿದ್ದು, ಮತ್ತು ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ್ ಹೇಳುವಂತಹ ಪಿತೃಹತ್ಯೆ ಗುಣವನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು ಈ ಆಧುನಿಕತೆ. ಗೌಡರು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕರು ಅಥವ ಸ್ಕಿಜೊಫ್ರೇನಿಕ್ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಓದಿ : *Fritzof Kapra* ಸ್ಕಿಝೊಫ್ರೇನಿಯ ಕುರಿತು ಬರೆದಿರುವ ಲೇಖನ, "ಟರ್ನಿಂಗ್ ಪಾಯಿಂಟ್" ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ.

*2* ಅವನ್ ಗಾರ್ಡ್‌ನ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಬರವಣಿಗೆಗಳಿಗಾಗಿ ಓದಿ : *Hilton Kramer* ನ ಪುಸ್ತಕ *"The Age of Avant Garde" (1850-1950).*

*3* ರವಿವರ್ಮನ ಉದಾಹರಣೆ ಗಮನಿಸಿ. 1910ರ ಬೆಂಗಾಲ್ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಪ್ರೇರಿತ ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ರವಿವರ್ಮನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸುಮಾರು ಒಂದು ಶತಮಾನ ಕಾಲ ಮುಸುಕಿನಲ್ಲಿರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿತು. 1990ರಷ್ಟು ತಡವಾಗಿ ರವಿವರ್ಮನನ್ನು ಮತ್ತೆ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ಪರಿಧಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತೆಂಬ ಅಂಶ ಗಮನಿಸಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಪ್ರತಿ ಕಲಾವಿದನೂ ತನ್ನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದನಾಗಿ, ಕೇವಲ ಕಲಾಕೃತಿ ಮೂಲಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಾಯಕನಾಗಿ; ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಪರಿಚಿತನಾಗುವಲ್ಲಿ ಆತನ/ಆಕೆಯ ಒಪ್ಪಿಗೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ : ಹುಸೇನರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಎದಿರು ಗಣೇಶ್ ಪೈನರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ನಿಗೂಢತೆ ಇರಿಸಿ ನೋಡಿ. ಎರಡೂ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವೇ ಅಲ್ಲವೆ?

*4* ಗೌಡರು ಮತ್ತು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಅದು ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಶಿವ ತೈಲವರ್ಣದ ಮೂಲಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಲೇ ತೈಲವರ್ಣದ ಕಡೆಗೇ ಗಮನ ಹರಿಸಿದವರು. ಝೆನ್‌ನ ಕೋವಾನೊಂದರಂತೆ *(Koan)* ಚಂದ್ರನ ಬದಲು ಅದರೆಡೆ ತೋರಲಾರದ ಬೆರಳನ್ನೇ ಪರೀಕ್ಷೆಗೊಳಪಡಿಸಿವರು. ಗೌಡರದ್ದು ಇರುವ ನೆಲದ ಮೇಲೇ ಚಂದ್ರನನ್ನು ಆವಾಹನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದು. ಶಿವ ಪಕ್ಕಾ ಬೌದ್ಧ/ಎಕ್ಸಿಸ್ಟೆಂಷಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಅನುಮಾನಿಯಾದರೆ ಗೌಡರ ವಚನಗಳ ಏಕಾಗ್ರತೆಯನ್ನು ಬಯಸುವವರು.

*5* ದೃಶ್ಯವೊಂದು 'ಕಲೆ'ಯಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಪ್ಪು ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ. 1960ರ ದಶಕದಲ್ಲಿಂದ ಸಂವನಹದ ಭೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಈ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದಲೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ "ಕಲೆ ತಾನಾಗಿಯೇ ಮಾತನಾಡಬೇಕು" ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬಂದಿತು. ಹಾಗೆ ನಂಬಿ ಕುಳಿತವರು ಅನಾಮಿಕರಾಗಿಯೇ ಉಳಿದರು (ಗೌಡರು ಇದಕ್ಕೊಂದು ಜ್ವಲಂತ ಉದಾಹರಣೆ). ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನೊಂದು ರಾಜಕಾರಣವೆಂದು ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸಿದವರ ಇತಿಹಾಸವೇ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸವೂ ಹೌದು. ಇದಕ್ಕೊಂದು ಹೋಲಿಕೆ ನೀಡಬಹುದು. "ಜಗತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಮೊದಲ ಕ್ಷಣದ ಮೊದಲು ಏನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಮೊದಲು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡದ್ದು ಬೆಳಕು. ಹಾಗೆಂದಾಕ್ಷಣ ವಿಶಾಲ ಕಗ್ಗತ್ತಲಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿನ ಕಿಂಡಿಯೊಂದು ಬೆಳಕಿನ ವೇಗದಲ್ಲಿ ಹರಡುವುದು ನಿಮ್ಮ ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ನಿಂತರೆ ಅದು ತಪ್ಪು. ಏಕೆಂದರೆ ಆಗ ಕತ್ತಲೆಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ತನ್ನ ಪುಸ್ತಕದ *(A Short History of Nearly Everything)* ಆರಂಭದ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ ಬಿಲ್ ಬ್ರೈಸನ್. ಕಲೆ ಇಂತಹ ಗುಣ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕಲೆ (ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಿನೆಮ ಎಲ್ಲವೂ) ಸಂವಹನ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಬಲಶಾಲಿ ವರ್ಗದವರ ಸ್ವತ್ತು. ಗೌಡರು ಇಂತಹ ವರ್ಗದಿಂದ ದೂರವಾಗಿದ್ದರೋ ಅಥವ ಕಲಾಸಮೂಹವೊಂದರಿಂದ ದೂರವಿರುವುದರ ಮೂಲಕ ಇಂತಹ ಹೊಸದೊಂದು ಆಯಾಮವುಳ್ಳ ಶಕ್ತಿಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾಲವೇ ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕು.

*6* ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನರ ಕೃತಿಗಳಂತೂ ಜೆ.ಜೆ.ಕಲಾಶಾಲೆ, ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆ ಹಾಗೂ ಕಲ್ಕತ್ತ ಶಾಲೆಯ ಶೈಲಿಯ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಬೆರಕೆ. "ಆದ್ದರಿಂದಲೇ" ಎನ್ನಲಾಗಿದಿದ್ದರೂ ಅವರನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಇನ್ನೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರಣವೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಜಾನಕಿ ನಾಯರ್, ರವಿಕುಮಾರ್ ಕಾಶಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರೊ. ಎಸ್.ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರ ರಾವ್‌ರ ಬರಹಗಳಿಂದ (1) ಬೆಂಗಳೂರಿನ ನಗರೀಕರಣ, (2)

ದಂತಕತೆಯೊಂದರ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಹಿಂದಿರುವ ಹುನ್ನಾರ ಹಾಗೂ (3) ಬೆಂಗಾಲ್/ ಕೊಲ್ಕೊತ್ತ ಶಾಲೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಜೊತೆಗೆ ಶಂಕರಗೌಡ ಬೆಟ್ಟದೂರರನ್ನೂ ಸಹ!

*7* ಬೆಂಗಾಲ್ ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಗೂ ಆ ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಕೇಂದ್ರವೃತ್ತಾಂತದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಬರೆದವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು ಪ್ರೊ: ಕೆ.ಜಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನ್ ಮತ್ತು ಆರ್. ಶಿವಕುಮಾರ್.

*8* ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಬರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ರಾಜಕೀಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳು 1950ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ನಿಂತಂತಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ (1990ರಲ್ಲೂ ಸಹ) ಎಂದು ಡಾ. ಡಿ.ಆರ್.ನಾಗರಾಜ್ ಒಂದೆಡೆ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಗೌಡರಿಗೂ ಅಂತಹ ಒಂದು ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಸೇರ್ಪಡಿಸಿರುವುದೇ ಕಲಾವಲಯದಲ್ಲಿರುವ ಸತ್ಯ.

*9* ಡಯಲೆಕ್ಟಿಕಲ್ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಡೆ ಇದೆ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಬರವಣಿಗೆಗಳನ್ನೇ ನೋಡಿ. ಸರಿ ಅಥವ ತಪ್ಪು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೆಥಡಾಲಜಿಯಲ್ಲಿ ನಾವೆಲ್ಲ ಬಯಸುವುದು ಈ ಡಯಲೆಕ್ಟಿಕಲ್ ಮನೋಭಾವದಿಂದಲೇ. ಸರಿ ತಪ್ಪುಗಳೆರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಬರವಣಿಗೆಗಳಾದರೆ ಅದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾಪ್ರಕಾರದಿಂದ ಹೊರಗಿರಿಸಿ, 'ಫಿಕ್ಷನ್' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ, ಅಂತಹ ಮಾದರಿಗಳು ಇನ್ನೆಲ್ಲೋ ಇರುವಾಗಲೂ ಸಹ (ರೊಲಾಂಡ್ ಭಾಥನ ಬರವಣಿಗೆಗಳು ಇಂತಹವು). ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಇರುವ ಉಪಾಯ ಈ ಡಯಲೆಕ್ಟಿಕ್ ಅನ್ನು ಮೀರಿ ನೋಡುವುದೇ ಆಗಿದೆ.

*10* ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು "ನಾನು ಸದಾ ಕಾಲ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ" ಎಂಬ ವಿನಯ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರಾದರೂ ಅವರ ಬದುಕಿನ, ಚಿತ್ರಣ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುವೊಬ್ಬನ ಅಂತರ, ಹೆಮ್ಮೆ, ಅಹಂ ಇತ್ಯಾದಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ನಾನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೂ, ಆ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುವಿನ ಅಹಮಿಕೆ ಇರುವುದಕ್ಕೂ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಇಂದಿನ ಅರ್ಥದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಾಗಿರದೆ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ಗುಣ, ಬೋಧನೆಯ ಗುಣ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದೆ. ಪದ್ಯಕ್ಕೂ ಕವನಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಂತೆ ಇದು. ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಇಂತಹ ಅಂಟು ನಂಟುಗಳಿಲ್ಲ.

*11* ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು 'ಒಂದು' ಎಂದು ನೋಡುವುದು ಒಂದು ಕಾಲಬದ್ಧ ಸೃಷ್ಟಿ. ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರವೊಂದು ತಾನಿರುವ ಕಟ್ಟಡದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಚಿತ್ರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭಿತ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ಅದರ ಪರಿಸರದಿಂದ ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸಿದಾಗ ಅದರೊಳಗಿನಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆ.ಜಿ.ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನ್ ಕುರಿತಾದ ಒಂದು ಘಟನೆಯಿದೆ. ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಕಲಾವಿದರೊಬ್ಬರು ತಾವು ಟೆರ್ರಕೋಟ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಬೋಲ್‌ಪುರದ ಶೌಚಾಲಯದ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿಸಿರುವುದಾಗಿಯೂ ಕೆಜಿಎಸ್ ಅದನ್ನು ನೋಡಲೇಬೇಕೆಂದು ಪಟ್ಟು ಹಿಡಿದರಂತೆ. ಕೆಜಿಎಸ್ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಸುತ್ತು ಹಾಕಿ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ನುಡಿದರಂತೆ, "ನಿಮ್ಮ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರ ಅದಿರುವ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ" ಎಂದು! ಕಲಾಇತಿಹಾಸದ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಾಗಿ, ಮೂರ್ನಾಲ್ಕು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು 'ಒಂದು ಕೃತಿ ಒಂದೇ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ. ಸಮಾಜದ ಅಂತರ್ಗತ ಅನಾರ್ಕಿಯಾಗಿದ್ದ ಆರ್.ಎಂ. ಹಡಪದರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಚೌಕಟ್ಟಿಲ್ಲ, ಎಸ್.ಎಮ್. ಪಂಡಿತರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಕೇಂದ್ರವಿಲ್ಲ, ಶಂಕರಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಏಕಪಾತ್ರವೆಂಬುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಆಯಾ ಕಲಾವಿದರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸಲಿರುವವರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭ ಪ್ರವೇಶದ್ವಾರಗಳು.

*12* ಗೊತ್ತಿರುವ ನಾಯಕ ನಟನೊಬ್ಬನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಈ ಭ್ರಮೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆತನನ್ನು ತಿಳಿಯದವರು ಆ ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಹೇಗಿರುತ್ತೆದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಅರಿಯಲಾಗದು. ಆ ನಟನ ಇನ್ನೂರನೇ ಸಿನೆಮವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಆ ಆತನ ನೂರತೊಂಬತ್ತೊಂಬತ್ತು ಸಿನೆಮಗಳು ರೂಪಿಸಿರುವ ಆತನ ಕುರಿತಾದ ಇಮೇಜ್ (ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಆಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿ) ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅದೊಂದು ತೆರನಾದ 'ಗೆಸ್ಟಾಲ್ಟ್' ಆಗುತ್ತದೆ. ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಗೆಸ್ಟಾಲ್ಟ್ ಅವರ ಚಿತ್ರಣ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅವರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸರ್ರಿಯಲ್ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಂದ ಹಾಗೆ ಬ್ಯುನುಯಲ್ಲನು ಸಲ್ವಡಾರ್ ಡಾಲಿಯೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ಸರ್ರಿಯಲ್ ಸಿನೆಮವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾನೆ.

*13* ಈರೋಡು ಪರ್ವತಗಳ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ದಿವಾನಖಾನೆಯ ಅಂದಚಂದದ ಮೂಲಕವೇ ಎ.ಎನ್. ಮೂರ್ತಿರಾಯರು ಮಾಡತೊಡಗಿದ ಹಂತವನ್ನು ಹೊರಾಂಗಣದ ಅನಂತತೆಯ ಭಿತ್ತಿಯಿಂದ ಒಳಾಂಗಣದ ಬೆಚ್ಚನೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿಗಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯೆಂದು ಗುರ್ತಿಸಬಹುದು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ.

*14* ಈ 'ಭಾವ' ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಜಾನ್ ಬರ್ಜರ್ ಹೇಳುವ ನಿಸರ್ಗದ 'ವಿಳಾಸ' ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಗೊತ್ತಿರುವ ಪಾರ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಜಾಗಿಂಗ್ ಹೋಗುವಾಗ ಎದುರಿಗೆ ಕಾಣುವ ಕೃತಕ ಪಾರ್ಕಿನ ಗಿಡ, ಬಳ್ಳಿಗಳೆಲ್ಲ ಕುಳ್ಳಗಿರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ ಮನೆಯ 'ಹತ್ತಿರವೇ' ಇರುತ್ತವೆ. ಓಡುವಾಗ ಎದುರಿಗೆ ಕಾಣುವುದೆಲ್ಲ 'ಕುಣಿಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ'. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಕುಣಿಸುತ್ತಿರುವುದು ನಮ್ಮ ದೇಹದ ಅಂಗಾಂಗಳು. ಬರ್ಜರ್ ಹೇಳುವಂತೆ, ಒಂದು ಕ್ಷಣ ನಾವು ಓಡುತ್ತಲೇ ತಲೆಯನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತಿ ಆಕಾಶವನ್ನು ದಿಟ್ಟಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆವೆನ್ನಿ. ಆಗ, ಕಾಣದಿರುವ ಎಲ್ಲವೂ ಬದಲಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಿಂದ ಎಲ್ಲಿಗೆ ಓಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆಂದರೆ ಅದು ಅನಂತದಿಂದ ಅನಂತದವರೆಗೆ ಎಂದು ನಿಜಕ್ಕೂ ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಮನೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಿರುವ ಈ ಪಾರ್ಕು, ಗಿಡ ಬಳ್ಳಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಎದುರಿಗೇ ಇರುತ್ತವೆ ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಬಗೆಗಿನ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಆಯಾಮ ಬಂದುಬಿಡುತ್ತದೆ.

"ಖಾಲಿಬಿದ್ದ 'ಹೊಲ'ವೊಂದನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿರಿ. ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಅದು ಅಲುಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಆಕಾಶದಷ್ಟು. ಭೂಮಿಯನ್ನು ಹಳೆಯದು. ಅದರ ಮೇಲೆ ಆದ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಬೇಲಿ, ಮನೆ, ಭೂಕಂಪ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗಿ ಹೋಗಿವೆ. ಈಗಿರುವ ಬರಡು ಹೊಲವಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಅದರಾಚೆಗೆ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಆಗಿಹೋಗಿರಬಹುದಾದುದೆಲ್ಲ ಆಭರಣ ತೊಟ್ಟು ಕಳಚಿಟ್ಟಂತೆ..." ಮುಂತಾಗಿ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ ಜಾನ್ ಬರ್ಜರ್. ಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿವ ಬಯಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಚಿತ್ರಣ ನೈಪುಣ್ಯತೆಯ ಆಭರಣವನ್ನು ಗೌಡರು ತಡೆಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಒಂದು ಶೈಲಿಯಲ್ಲದ ಶೈಲಿಯಾಗಿದೆ. ಓದಿ: ಜಾನ್ ಬರ್ಜರನ ಲೇಖನ **'ದ ಫೀಲ್ಡ್'**, ಪುಸ್ತಕ **"ಅಬೌಟ್ ಲುಕಿಂಗ್"** ಲೇಖನಗಳ ಸಂಗ್ರಹ.

*15* ಈ ಹೋಲಿಕೆಯ ವಿವರಣೆಗಳಿಗಾಗಿ ಓದಿ ಲೇಖನ: 'ಕಣ್ಣೊಡಲ ತುಂಬ ಚಿತ್ರ', ಲೇ: ಎಚ್.ಎ. ಅನಿಲ್‌ಕುಮಾರ್, ಪುಸ್ತಕ: 'ಯಾರ ಜಪ್ತಿಗೂ ಸಿಗದ ನವಿಲುಗಳು', ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಂ: ನ. ರವಿಕುಮಾರ್.

## ವಿಷಯಸೂಚಿ

ಬಸವಣ್ಣ
ವಾಶ್



ಬೆಟ್ಟದೂರಿನ ಬೆಟ್ಟ

ಜಲವರ್ಣ





ಹಳ್ಳಿಯ ಬಸ್ ನಿಲ್ದಾಣ ಲಿಯೋ ಕಟ್

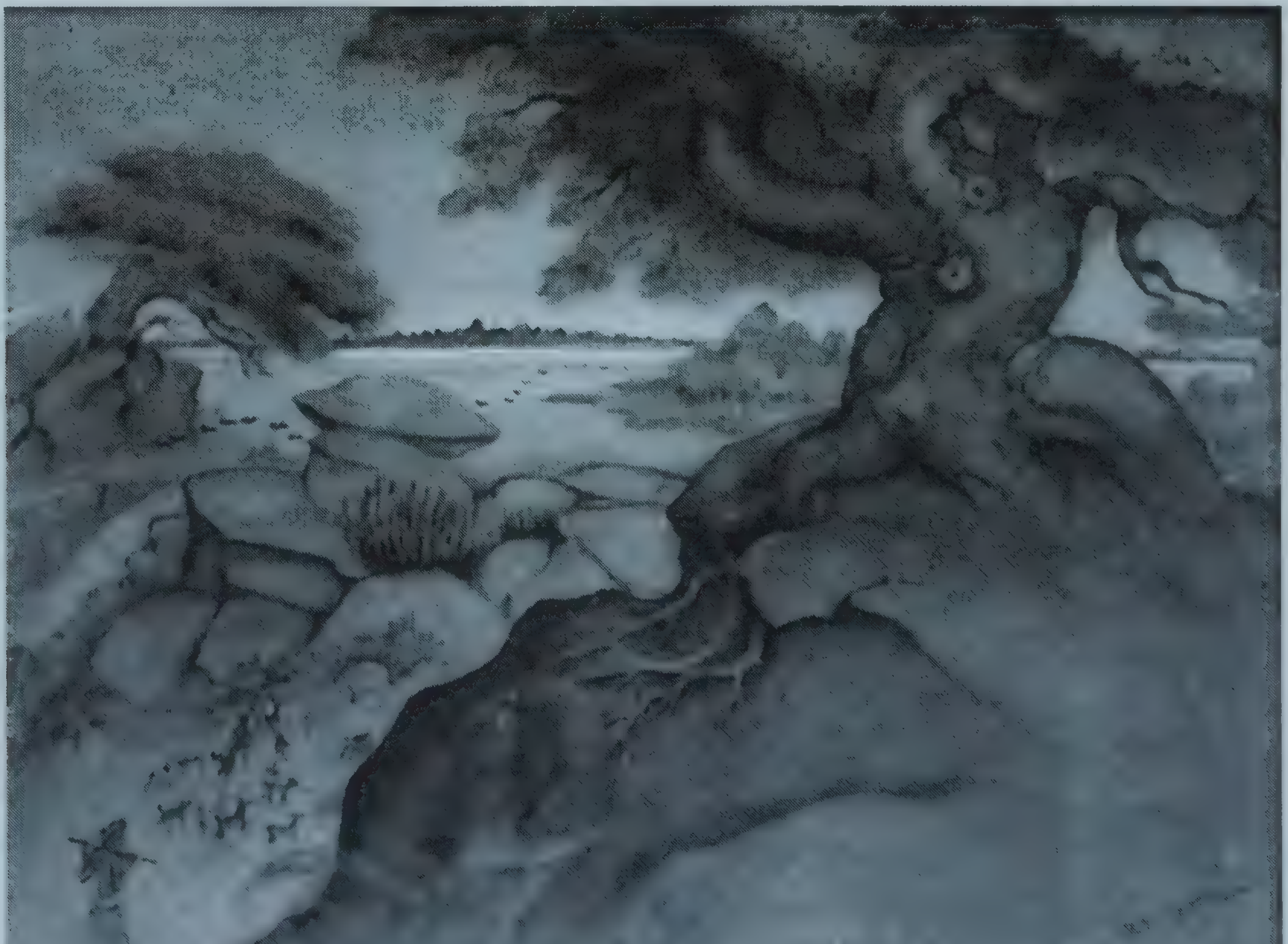
ದಾರಿ ದೂರ ಜಲವರ್ಣ





ನದಿಯನ್ನು ದಾಟುತ್ತಿರುವ ಬಂಡಿಗಳು ಜಲವರ್ಣ

ಜಲವರ್ಣ



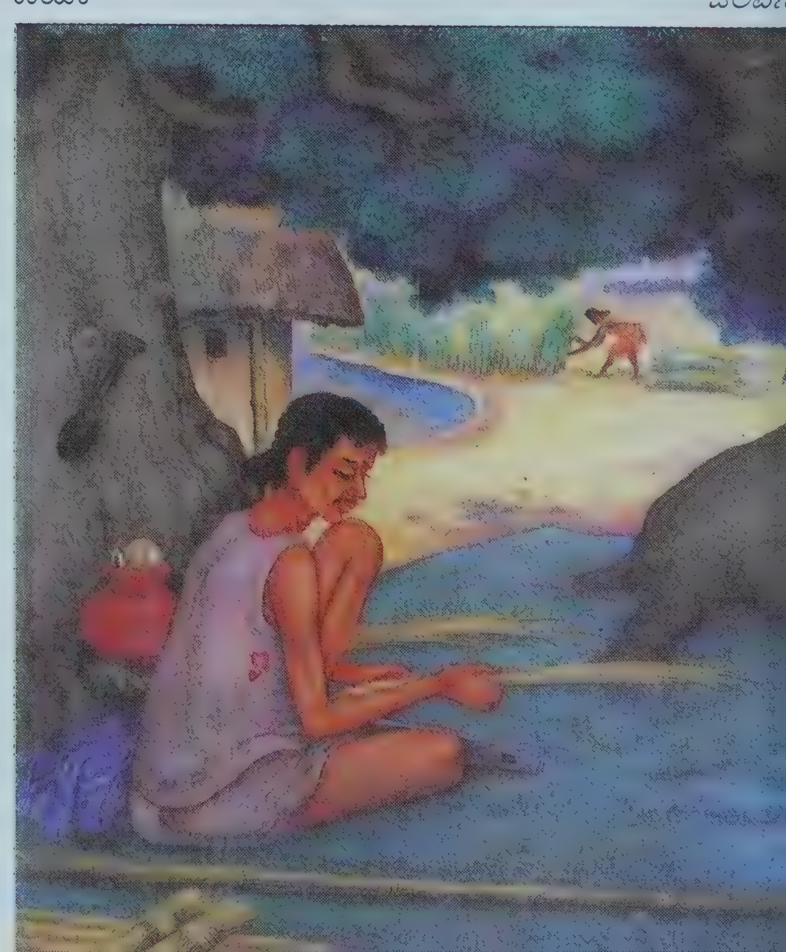


ರಾಧಕೃಷ್ಣ ತೈಲವರ್ಣ

ಧಾನ್ಯ ಹಸನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಮಹಿಳೆ ಜಲವರ್ಣ



ಕಾಯಕ ಜಲವ





ಪಂಡಿತ್ ಜವಹರಲಾಲ್ ನೆಹರು ತೈಲವರ್ಣ

ಉತ್ತರಾಯಣ ಜಲವರ್ಣ



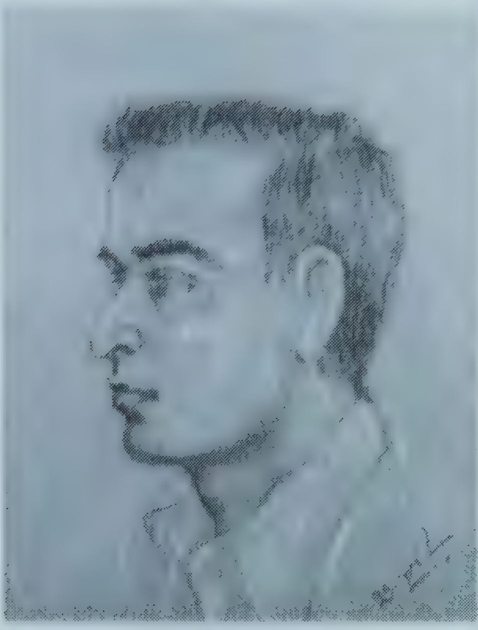
ಬಾತು ಕೋಳಿಗಳು ಜಲವರ್ಣ



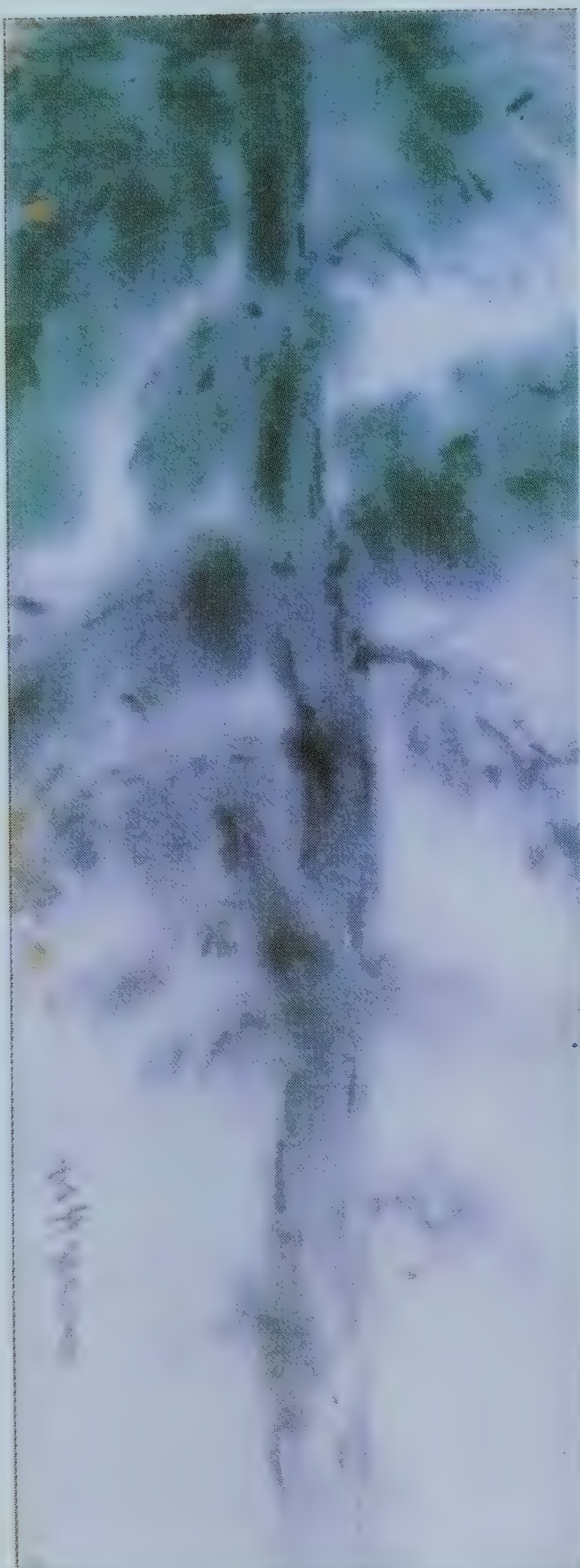




ಅಶೋಕನ ಆಸ್ಥಾನ
ಜಲವರ್ಣ







ಸಾಲ್ ಮರ — ಜಪಾನ್ ಪದ್ಧತಿ



ಉಪಗುಪ್ತ – ಅಭಿಸಾರಿಕೆ — ಜಲವರ್ಣ



ಮೇಯುತ್ತಿರುವ ಮೇಕೆಗಳು — ಜಲವರ್ಣ





ಅಜಂತಾ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಟೆಂಪರಾ ಪದ್ಧತಿ



ಏಕದಾರಿ ಜೋಗಿ
ಜಲವರ್ಣ



ಗಡಿಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಕುಂಬಾರ
*ಜಲವರ್ಣ*

ಗಾಂಧೀಜೀ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ *ಫ್ರೆಸ್ಕೋ ಬಿರ್ಲಾ ಭವನ, ನವದೆಹಲಿ*





ಮಾದರ ಚೆನ್ನಯ್ಯ
ಜಲವರ್ಣ

ಗಂಟೆ ಕಾಯಕದವರು
ಜಲವರ್ಣ

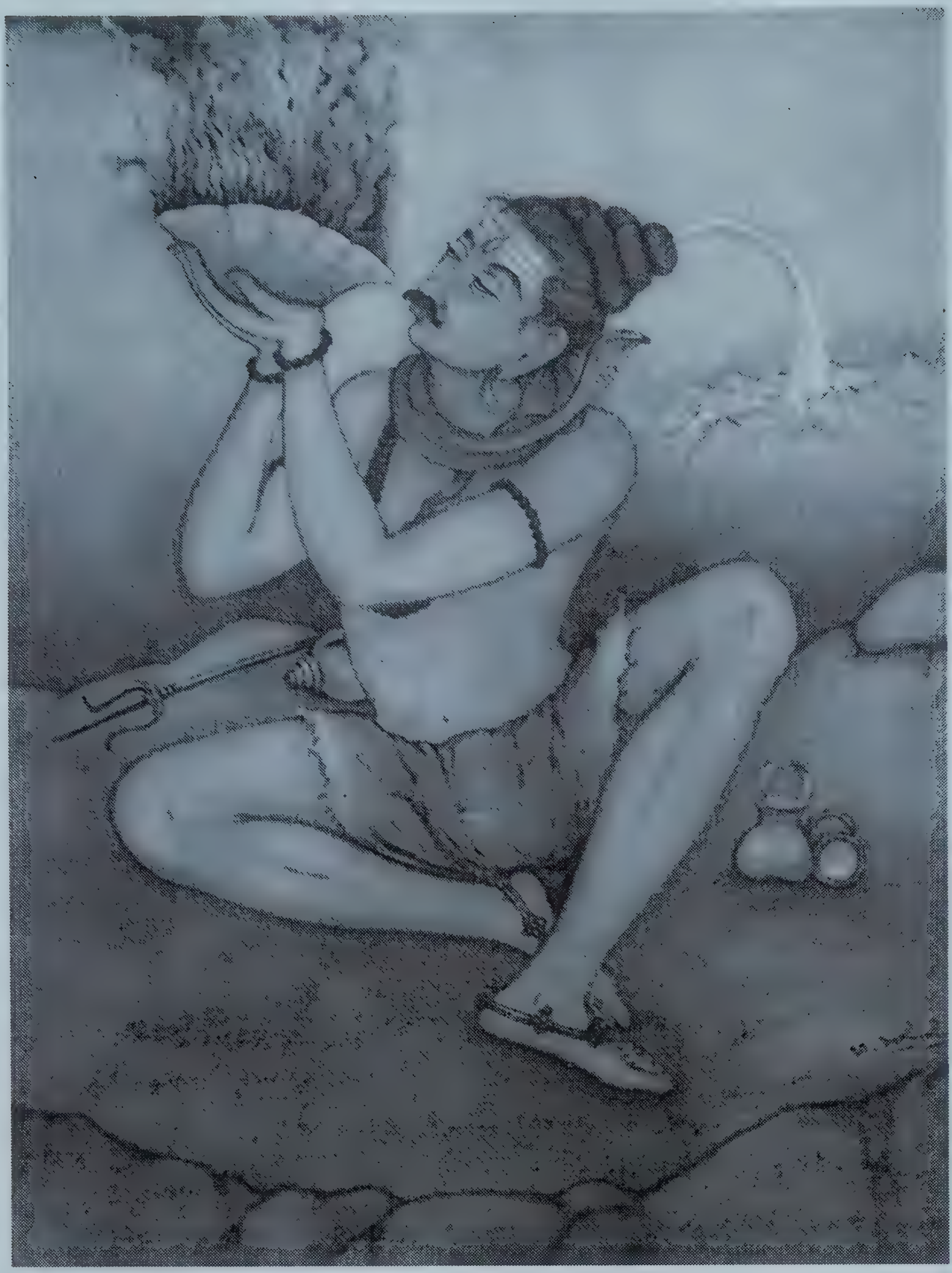




ಪಿಪಿಯಾರ್ಗಸ
ಜಲವರ್ಣ

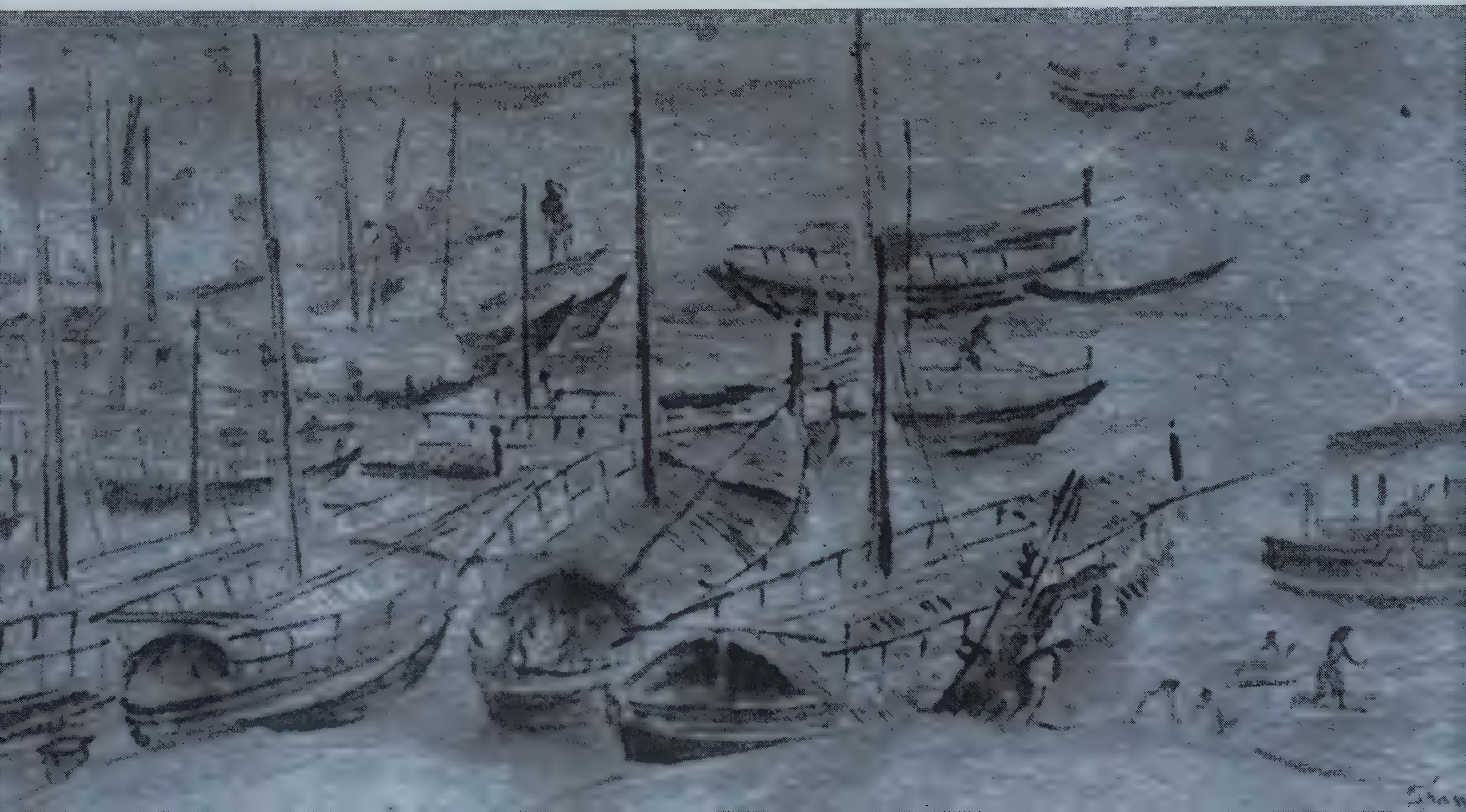


ಸಂತಾಲ ದಂಪತಿಗಳು
ಜಲವರ್ಣ



ಲಂಗರು ಹಾಕಿರುವ ದೋಣಿಗಳು

ಜಲವರ್ಣ



# SHANKARAGOWDA BETTADOOR

**(I)**

Let us have a thorough look at a work done, fifty years ago, in 1950s, by an artist, **Shankaragowda Bettadoor**, very much alive, now, in his late 70s. It is a scroll painting measuring about 8 feet by 2 feet. By the time this book gets published, or six months even before its script was finalized, the work was lost in an exhibition under mysterious circumstance(2006). No protest, no judicial case, no complaints. Everything seems to be calm about it as well as its creator.

There is a painting painted *within* this painting. It need not be stressed that it was the same hand that painted both the paintings. Within the given painting, a few curious spectators—themselves experts in the art of painting, the art students and the classmates of the current artist who was still a student when he painted this—are watching what has been laid down on the ground. The painting *within* is an imaginary painted scroll, in turn. Some of the painted-spectators are showing their back to the true audience. Most of them are anonymous, or, to be more precise, never made a big name in the field of art. The spectators within the painting are meaningfully showing their back the audience who are real! In fact there are three pictures presented through this scroll, logically speaking:



(a) The overall physically real picture scroll.
(b) The painted picture scroll within; and
(c) A picture about the ambiguous availability of the audience as-a-picture and as a picture containing a picture within its own self!

The main person showing his back to us, (because he *is*) at the center of the picture is the artist himself. Shankaragowda Bettadoor, the artist, studied art in

Santiniketan fifty years ago (in the mid 1950s). Is it meaningfully symbolic and futuristic that he refuses to 'face' the audience, as he did it in reality, for so long, after his art education. Despite painting for five decades he remained mostly anonymous, till today. This work can be compared with another work by another artist (unlike him as far as popularity goes) who happened to be Bettadoor's tutor. The painting in question is by Binod Bihari Mukherjee. The comparison between both the artists connected to Santiniketan, but belonging to two successive generations share a lot in common. *Binod Bihari happens to be an 'insider', well institutionalized and theorised to that art movement while the other remained an 'outsider' and anonymous.*

The difference between the two is clear. The 'personality' of Binod Bihari is well construed through the communicative media, beginning from the articles written about him in the annual *Nandan* magazines published from the department of Art History, Kala Bhavana, Santiniketan. Speaking in more contemporary terms of visual contemplation, the media itself has provided a personality to him as does the film by the Oscar (honorary) awardee Satyajit Ray's *"The Inner Eye"*. The genuine question here is whether there is no personality to the artist outside it!***1*** Due to such interventional derivations did theoreticians like Baudrillard state that the gulf war never took place, for, it was a live-telecast like a sport. Umberto Eco categorized Disneyland and Disneyworld as more real than real (hyperreality)***2***. Speaking from this angle, Sankaragowda is an artist who is yet to gain a personality of his own, as an artist, at the age of 77 as a 'national' artist (which means a 'recognized' artist)!

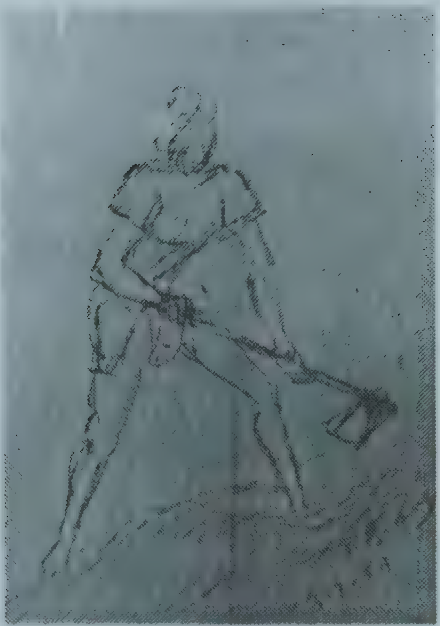
**(II)**

In one of his self portrait, Binod Bihari is facing the landscape that he is *painting* with the paper on his lap, *is about to occasional watch* the actual landscape outside the door which he is referring to while he is available to the onlookers' gaze only from behind. It could be that modesty of Kala Bhavana school that made them—both Binod da and Shankaragowda—to derive meanings like "*art/artwork as a scene worth watching rather than turning the focus light*

*towards the artist him/herself*". By the way, interestingly, there have been very few women artist or tutors in the (rather deliberately construed) history of this school.

However, certain modesty can be identified—so much absence today—that has made those artists to compose their works in a manner which reveals what their hand created as well as hid. All their portraits are present in the *style* of their painting. It is possible that the Karnataka artist in question, when he painted the above said scroll, was deeply rooted in the beliefs like "*art for arts sake, art should speak by itself, art is of more relevance than the artist*" and such similar thoughts. ***3*** However one need to keep in mind that this is not the only way to perceive his work.

This, perhaps, is one of the fundamental notions of Santiniketan School of art. At least from an outsider's view-point—*marginal* position being one of them—this becomes obvious. Art, rather than artist, is the one that is of much consideration, since the best of the Bengal school works emerged when art was not equated with the politics of the gallery-promotional-economic-nexus. The current works (of both Binod da and Shankaragowda) are able to evoke that essence of a school in a single format. Binod da's "***Medieval Saints***", a mural at Hindi Bhavana in Kala Bhavana, is a classic example for the essence of visual language as derived by this school, arguably. Most of Nandalal Bose's drawings commix a *day-to-day experience* with this visual language. On the other hand Ramkinker Baij is to Bengal school of thought as Renoir was to Impressionism—each stood as the 'empiricist' of his respective artistic group. It has been an art historical habit for the protagonists of an art movement to represent one specific character of that school. The sum of the fragments and the overall essence in such case is not the same. The sum of the margins and the core do not equate in case of Bengal school, for there is no 'margin' for this school—till now.



Shankaragowda's story as an artist presets those un-deciphered visual innovations that the mainstream within

Bengal school has refuted. Ironically, it was due to the popularization of Bengal-trained artists from the margin in various Indian regions outside Bengal that a regional school (1910s-1930s) evolved into a national art movement (by 1950s). But the historiography built around this school, till now do not acknowledge such marginal contributions. *Or, ironically, the marginal contribution to this school has been marginalized, in turn!* There is a pronounced resilience about such issues. This seems like a deliberate heroic narrative. In other words, Shankaragowda's story forms a character in an ignored chapter, that is yet to be written into the mainstream politics of a nationalist visual culture.

**(III)**

Binod da was a tutor 'within' the premise of Bengal school and hence 'represents' the framework of what Bengal school constitutes. Shankaragowda, on the other hand, was there only for five years and then spent a couple of years in Delhi. The rest of his life he spent it in Bettadoor in Raichur district of Karnataka, which he continues to do even to this day. At his home town, he was involved in farming, making art and medicinal practice (a bit later) simultaneously from a long time. He is known as a doctor who also paints in his native town. Outside his hometown, but within Karnataka he is reputed as an artist who also is a medicine man. Hence his art falls into the premise of an artist who looked at the world through a family structure, as a family head who tries to rely upon the classic Hindu concept of 'the world as a family'. Interestingly, the immediate surrounding around his family structure happens to be his world—as realized through his art! Be it a landscape or a portrait of a Swamiji of a religious center, this autobiographical notation is severe.

The very choice of operating as an artist by Shankaragowda is against a given, nationalist system of making art. This is the base-line of the institution of avant garde.*4* By the time he was studying art, the notion of avant-garde had come to a logical end in its actual European-white-male-context. *You can't protest for too long against anything that is settled, without the danger of your protest*

*itself settling down as a style*. Otherwise, the very idea of protest becomes settled. This is the ethical problem of stretching avant-garde and neo-avant-garde to its extreme. Art had tried to escape the last straw of aristocracy, hippocracy, economic conversion and at the same, the notion of style and aesthetics that had been the structural foundation of all those changed the new art through the ages! Within Indian context, the phenomena of M.F.Hussain has come out of that romance with poverty in actuality, while his newly acclaimed stardom had made his image to romance with that nostalgia of poverty. On the contrary, Bettadoor has remained anonymous and hence is devoid of all that someone like Husain has fetched himself from one of the branch of the society—called art.

Shankaragowda painted less in oils, thanks to the inbuilt aversion towards it at the school he was trained, as an ideological protest to the so called Ravi Varman school. On the contrary, in Karnataka it was pursued by artists like S.M.Pandit among others. The association between oil paint and the west is a time-specific construct, in the background of Indian nationalism that was again a *specific construct* in the wake of the demand for Indian independence. Perhaps as a convention, Gowda brushed with this ideology of anti-oil *technique* during his art school days and it became a *habit* later. In a way the same media that was hated was for two differént reasons, at the two ends of a give time span. As the simplistic history of the first modern Indian art school goes, oil paint was the reason for the discovery of a new media of wash technique at Kala Bhavana. Later, this very wash technique, through artists like Shankaragowda, performed the very function that the media opposed by it (oil) had performed earlier (*both media were contesting their predecessors either as successors or as alternative media for newer expression*). Interestingly, Gowda chose a media which happened to be the first and only media in modernist Indian art practice that shares a commonality with the *subaltern* and *gender* issues—*all the three were born out of a discontent to their predecessors that are now termed as their opposites*—wash/oil, subaltern/brahminical discourse, feminism/white-European-male issues and the like.



Our artist enacted the school's ideology, rather innocently in the beginning and tried to find a sense of reason to continue it back home, or what he understood it to be reasonable. He did this by *not too consciously being* aware of it, by agreeing/enacting thus endorsing the act of creating through water, wash and gouache techniques of picture-making. In a way, the media so much associated with the Bengal school is a physical realization of a kind of avant-garde, against a *specific* geographic-religiosity like European-Christianity, while the same gouache technique was a derivative of what was understood to be an Asian identity and/or Japanese painterly technique that was introduced to Santiniketan through the likes of Okakura and the artist community's liking for what was 'eastern', by and large. In this the sense, *Shankaragowda's position is multiply marginalized*. However, he is a multi-marginalized artist because he physically existed away from the Bengal school and was being too far away from Bangalore, the capital of art in Karnataka, a State which in itself was treated as *marginal* till recently, as far as visual art is concerned—within the discourse of national visual culture. Bettadoor's artworks are pretentiously innocent and modest parodies of institutionalization of the very school he studied in as well as the very geography he hails from!

His works have never been intervened or discoursed. Even if his works can be looked beyond the percept of 'authoritarian', they fall into a fine tradition of the genre of 'landscaping'. I am using the word landscaping as a verb rather than a noun, so as to indicate that it escapes being limited to a specific mode or field of cultural expression like visual arts or literature. It is the tradition, typical to 'Kannada culture' *via* Kannada literature of writers, poets and novelists like Kuvempu, Da.Ra.Bendre and Gorur Ramaswamy Iyengar that his works escape the clutches of humiliative treatment for being like- Bengal school, but being out of it and being de-recognised. De-recognition differs from un-recognition.

His overall works remind us of landscapes, but basically not meant to please the eye alone. Hence there is no grandiose or *adhbhuta*, as it happens with the English landscapes of Turner, Wordsworth and the like. It is a view which gives out its flavour only for those who can identify

it. Whereas the massive, impressive landscapes of N.Hanumaiah or K.Venkatappa or even the *'Panchabhuta'* series of K.K.Hebbar capture the attention of the audience, no matter what mood they are in. This is, to certain extent, demeaning the various moods of the mind, because an overwhelming work of art (say landscape) humiliates the various moods of the mind and treats it as homogeneous. Shankaragowda's works, on the other hand, waits. They wait like a night-watchman in front of a huge complex, awaiting for something he himself doesn't know, in a city, wherein the ambushers might be several times stronger and fatal. Wherein a police is aggressive, the watchman awaits like the current artist's artworks. But if one is able to gradually sink into the mood of these works, with a lot of support from the biographical detail of the creator of the artwork, they open up. And the specific 'address' of the work, as John Berger, is revealed.

His works have been 'factually described' by writers, in a biographic mode in bits and pieces, in tiny articles in newspaper formats, whose very format decided the fate of those writings. That in itself is an innocent intervention into his works (or away from it! Both are the same in such a case) by barring those works from any kind of formal or cultural readings. For instance if a cultural reading is barred from his works, what remains is to look at his work with a utopian-formalism that would term his works as cliché. They are the works that don't shriek at you, but await the ideal audience to approach it!



## d) K.G.S and Hussain 'painterly' Modes

Currently, an Indian artist is familiar to his/her audience in mainly two modes: a 'KGS mode' and a 'Husain mode'. Husain's model is built upon the case of Ravi Varma, which essentially lies outside the construct of the binaries like good and bad. They are popular and those that are popular escape the measure of good and bad works. In such cases the artist himself would be familiar, even popular. But nothing about his/her true contribution would be known to those who know him/her even for eternity. On the contrary, those who are not familiar with KGS subramanyan's' ideology do not even know who he is, while looking at his

works, arguably! Husain is available to anyone who looks at his works. Cynically speaking, looking at his works essentially needs ignorance about his operative mode as an artist. This is the kind of authoritarian euphoria Husain, as a name, stands ahead of his works. I am addressing this issue from Roland Barthian sense of questioning as to 'who is an author?' KGS, at first, reminds us of our immediate surrounding and the global dimension that an ordinary garden might assume, if keenly looked at. He reminds us of our own surrounding picture *in a new light and a known light with a newer surrounding.* The uncommonness of the familiar is revealed. The divine in the mundane is revealed or construed, and the specific character that our ancestors associated with specific words, visuals and objects are reminded to us with a choice to deal with it, contemporarily. KGS has been the logical outgrowth of the Bengal school. Arguably he has legitimized and hasavailed the Bengal school with an elite, pan-nationalistic position and not the other way round! As anthropologist Levi Strauss observes *"A human is a physique that is an amalgamation of all hereditary, genetical habits of our ancestors".* This finds a visual translation in KGS works (literary as well as visually) in the form of an enlivened tradition that continues to live.

The KGS model has an authentic presence within the art pedagogy. Husain's model is too comfortable within the notion and concept of 'Page Three'. As a concept we mention Husain every now and then. We mention KGS once in a way, but when we do so, we rather don't stop the dialogue without going in length and depth into his works, thoughts and writings. *While the conceptual Husain is a cover page of a book, KGS is the content of that book dealing with a cultural dialogue.* The former is an artist personality that is of no academic standing—perhaps according to those set within the academics. Or, does Husain-model posses a visual philosophy (like KGS) that escapes the intellect of 'even' the academics as well, pun within the single quotes in this sentence intended. Shankaragowda doesn't find a place in neither of them. However innocent might be his standing, he is more proximate to KGS model, not merely because he is too far away from the Husain model.

Shankaragowda Bettadoor

Shankaragowda's visual creative involvement from past five decades is a personal, independent, *desi* avant-garde. His main agenda has been—if I have understood him clearly—to apply a visual-language learnt a while ago, uncritically but with élan. After graduating in art from Santiniketan, he returned to his hometown, to Raichur district of Karnataka where he continued to create art alongside tilling his land and practicing *local* medication within the institution of 'family'. Art in its contemporary *avatar* was nowhere around in Raichur, like the unusual rains over there. His decision to do so was a re-evaluation of the notion of artistic practice that was always associated with a kind of bohemianism. This is a lifestyle that was already suggested by the medieval Kannada saints like *Sarvajnamurthy, Allamaprabhu* and the like. Thus Shankaragowda ideally fits into that category of personalities who would be into art but not able to shed off a typical Kannada lifestyle of the farming community. This goes against the other kind of bohemianistic life style of an artist so much publicized by the cartoon journalism. The artist's life style was that of a physically active and disciplined mode which has kept its senses active enough till date, even at the age of 80.

Also the ***construct*** of making visual art on a regular basis, for a specific amount of hours per day—that has been uncontested till date—but that which might actually be a notion borrowed from the practice of Indian classic music and dance, has been contested by the very life style of this artist. *Gowda paints when he likes, practices medicine when the need arise and tills the land when it rains!* The description of the enactment of medicine, family, agriculture and artistry is a well tuned lifestyle that this artist was able to blend various roles of being a medicinal man, family person, agriculturist and artist, together, like a Renaissance man, perhaps because he stayed away from that artistic-bohemianism and confirmed himself to another kind of bohemianism which was an obsession to engage the senses to its extreme and test its limits. The lifestyle of Gnanapeeta awardee writer Dr. Shivarama Karantha, the author of "Kala Prapancha" (a crude Kannada version of E.H.Gombrich's



"Story of Art"), serves as another example for such multiple engagement, a Renaissance-man-like obsession. He happened to be a senior contemporary to Shankaragowda.

Hence Gowda was a person who perceived art through life and life through art, so much dissimilar to the way his tutor Ram Kinker Baij saw. But his innocence is felt when, even now, he keeps quoting, *"Kinker da had told me that I can't become a full fledged painter if I get married. His shaap (wrath) seems to have struck me"*. (however unlike K.Venkatappa and Rumale Chennabasavaiah, he did not continue the tradition of being a bachelor as well as writing diaries, though both, I am afraid, might be an interconnected habit!)

**(IV)**

Farming and artistic practice meet at a point when it depends on the mood of nature and mind, respectively, in Indian context. Even the popular notion about artistic practice, of being very moody catalyses such beliefs.

Gowda used paints and the homeopathy liquid. While the latter was to cure others, the former was to cure himself. The way his hands would function, after certain point, refused to differentiate the solid, round tablets, colourful liquids that were subscriptions of faith. It was a faith in the healing power. Both his patients and audience received them with a sense of belief. Added with his involvement into social concerns, movements and farmer movements, he almost attained the status of a messiah amongst those familiar with him. Strangely, those who know him do always think that he has something more to his measure. The farmers, for example, thought that here is one of their kinds who could also paint. His artist fellowmen thought that here is an artist who is also a farmer. Both the farmer and the artists thought that he had a medicinal, healing power. Despite being active in at least three fields, he always preferred and turned out to be a stranger to at least two fields-of-expression, at one time!

Thus his achievement requires a different sense of timing, measuring and scaling. His artworks, for instance,

should be seen in the light of his medical ability and his socializing ability for a cause.

Metaphorically speaking, a lot of practical experience is what is hidden between those two layers of each wash technique with which he paints his own imagery. So what you see in his works, the form, shape, meaning etc., are secondary to what might have transpired between those several layers, which happens to be the actual subject of his art. The thematic concern of his life and that of his works thus differ. The forms in his works are hence deceptive as well as deceptively simple.

*He paints that very piece of land, trees, shrubs and the stretch of field on which he has sown. He sows the very land which he is going to artistically depict. What is it that he finds more fulfilling—sowing? Painting what is sown? Sowing that which is to be painted? And how much of our conventional attitude is brought out while trying to pose this set of questions, which draw a clear line between different preoccupation of the same pair of hands?*

The works of another younger Karnataka artist, K.T.Shivaprasad also share this tendency with Shankaragowda, of painting those amongst whom one lives with. This sense of depicting those whom you see everyday, or *the refusal to paint whom you don't see* and only imagine, provides an enormous and a peculiar sense of authenticity to these works. This is the way Gowda's works belong to a 'post-aesthetic sensibility' rather than falling within the premise of mere aesthetics. In fact his works look clichéd, kitsch-like of mainstream Indian early-modernist art if placed within the premise of strict aesthetic boundaries, which is uncalled for.



An artwork communicating by its own self is a myth. Art history keeping a record of such works that communicate by themselves is a meaningful paradox. Words, speech, writings, letters, archive-natured media, all in all, have defined artworks with history and historic importance, for us, today. There is no artwork beyond communicative means (Wittgenstein's notion of 'what' and 'how' meeting

together). This is also well known in art institutions wherein the so called *form* and *content* are one and the same. Actually it is a high-modernist utopian notion about what they wanted art to 'be' rather than what art 'was' if at all there was something like an ideal situation of/for art. Shivarama Karantha calls such constructs as "Gods who cannot go beyond our measure". Those visual imageries that have escaped the notion of a society, culture and even a hierarchy from which they hail from also form a utopian dream.

Utopias exist always in the future thus rupturing/ contesting/challenging the sensible relation between time and space in the Kantian sense. For instance, consider one of the biggest monolith sculptures, *'Gommateshwara'* of Sravanabelagola, from the State from which Shankaragowda hails. Created a thousand years ago, the name of the sculptor being anonymous (sponsored or sort of curated by the then minister Chavundaraya), this sculpture or 'murthy'—to be specific— (meaning something that is three dimensional, consciously created and lacks a functional but not religious application) escaped(s) all the nuances that was meant to 'make' Art out of an imagery. Similarly, by and large, the history of recent Indian art has also been the history of art groups than individual talents (*Bengal school, Progressive Art Group, Cholamandal, Shilpi Chakra* and the like). Thus the kind of utopia that Shankaragowda construes is autobiographical. Some of its pages are in the form of artworks, others in the form of his family. Few more are in the form of his image as a maverick. However, it is that kind of autobiographic sketch whose permanent mode of expression is ever changing.

If only those works that *appeal* to the retina can be termed as *expressive* works then the German Expressionist, and similar works might become good art. Shankaragowda's works, then, would become myopic visuals, as if he is looking back at his farming field, field of vision at an old age, which also has a pinch of truth in it. This has been the standard formulae to identify a good work from the bad ones, not in the academics but within the artist community itself, by and large, since the advent of the recent new media

works. Shankaragowda's works failed to receive a reasonable reception due to the existence of such notions about good art, but not during his hey days. Art history in his case is a history/criticism of today that is trying to value the art of his time (60s-80s) from today's angle. The critical apparatus is confused as to whether it is looking *from* today or looking *at* those times! However, on the other hand, the 'nationalisation' of Bengal painters, on the other hand, indicates a bright example of the 'core-margin' politics set within itself.

It is easy to mistakenly categorize that the artist Shankaragowda imbibed a sense of 'regional', 'local' insight/ angle into his works, due to the influence of the training through Bengal school. He should have had been local in order to belong to a regional school which has become a national school, now. However, his works hold something that stands out of the influence of such a school, like the works of K.Venkatappa does. The latter's works seem to be an admixture of Bengal school, Calcutta school and J.J.School of art ***6*** When a *central* argument, a culturally political agenda gets enacted in the *border*, there exists a lot of marginal interventions that the center cannot make sense of. Accordingly, Gowda's works are about nature. This is different from those figures that are detached and are the existential documentation of Birbhum district that most Bengal artists painted. Those images create a vintage of humans, animals, birds, nature and the like, that possess a 'signature' and a typical *address* of the local Bengal. There is a stark difference and contrast between the Bengal environment and that of Karnataka. For instance, the landscape and nature-view of Karnataka, as realized by artists whose life experiences are closely tagged with Kannada- related land are about being 'solitary' but not 'lonely' in a melancholic mode. Bengal art might, due to the influence of Zen calligraphy and the Japanese art (due to the influence of the likes of Okakura) 'celebrate' this environment. The unique character of Karnataka art that reflects the shy nature and solitariness of the people here is what differentiates it from most of the Bengal works. However, the historicity of Bengal art, till date, has refused



to inculcate such marginal solitariness of Karnataka as a part of its own self! I am speaking about the art of Shankaragowda in particular.

### (f) Cultural Nostalgia of Internal Diaspora

The importance of Shankaragowda's works lies in the 'erasure' of the difference in between art and reality, through his works that actually are not photo-like real. In most cases they are not even referring to the real world. *The trees that he has lived with for so long, when it comes into his picture as a represented object, becomes an object which has been picked by the artist here and now, not for what it is now, but for what it has been and how it has changed in the eyes of Shankaragowda and how it has undergone physiological change, through a span of one life time.* The trees that had shaded him, his family, friends and acquaintances; the bullock cart that crosses his difficulties from one bank to the other, the birds flying back home in the dusk that would have been there only for that one moment and taught him a lesson of momentariness—all in all become the reason for their presence in his work. Hence there is no mere real-depiction in his works, since there is the memory of changed physiognomy of these objects, nature and animal. They are no more merely referential to the actual.

Before the reader further ventures into reading this, there are a lot of preset details that one needs to be aware of:

Shankaragowda, who began his career as an artist in 1950s had his first retrospect-show in the first decade of $21^{st}$ century, that too at his own expenses but without a tinge of melancholy added to that. Hailing from a school of thought that had formulated its philosophic standpoint even before the birth of gallery culture and art-as-business in India, it must have been a very uncomfortable situation for the artist, to hire the gallery at Chitrakala Parishath, Bangalore only a couple of years ago and realize that he doesn't have any motive to move, with his works, into the network of artwork-gallery-art market and museum nexus. Bengal school of

visual culture was a mode of life style rather than an institution that provided a few with a vocation. For those of whom art is a life-style, turning the table around in the literal sense and making art might not be ethically worth it. There is no pun intended in this. The difference between the *domestic* and *artistic* would be absent in such cases. The gap between empathy and sympathy would be non-existent. This was an idea that was initiated by the Bauhaus, who not so very incidentally had a show in Calcutta a hundred years ago, when the Bengal school was born. Such an ideology of visual culture logically and theoretically culminates with the concept of social sculpture of Joseph Beuys. The kind of works they produced spilled out into the premise of post-aesthetics and pro-political as well. The difference in-between the artistic and the domestic is so similar in the case of Shankaragowda, that it might be a lot difficult for a lot of art lovers to accept him as an artist, whose definition of art is defined by the urban, new media, neo-rich, neo-elitist attitude that has played a major role in defining what art is to them as well as to others (according to them).

The visual language that began since Renaissance times attested various and deviant meanings to art objects of similar kind. Consider oil paint as an example that Shankaragowda never used. The way the Bengal school perceived this media was as a mode to break the colonial mindset. On the other hand, instead of availing a set of newer meanings to the known, depicted world, the new media artists have begun to assign newer media to the already known, familiar ideas. In this regard, Gowda follows an emotionless middle path. He used the known media but assigned a renewed marginal, subaltern meaning to it. Dr. Shivarama Karantha had satirically called the Bengal school paintings as, "those backboneless, tuberculosis figures". Gowda, belonging to a generation younger to Karantha, brought in a similar mocking tone and method to the art of wash tempera. The nature of this media allows one to 'add' meanings by the 'subtraction' of what *it presumed to be* 'the memory' of the Euro-centric media like oil, so to say.



This can be further explained. *In wash-tempera style, watercolour is applied meticulously, layer after layer, as*

*if there are a lot more different things to be done to what seems right. Usually in oil media the layers follows upon mainly when a change is in consideration.* The colour 'sucked in' by the paper surface remains while the overdue, accumulated paint is removed under running water, only for the process to be repeated innumerably. It denotes the metaphor of life's recycling process itself, or, as the Buddhist would say—the wheel of birth and death is on constant move in wash tempera technique! Shankaragowda, in his works, reveals that he has been a free user of this technique as if he is choosing both the atheist and theist qualities and commixing them together as if they go well with each other. The result would be anything other than the known categories, not even the idea of agnosticism. The end result of this technique makes the colour glow from 'inside' as against, say, a painted surface with thick impasto that behaves according to the sunlight (or artificial light) falling on it, thus becoming a variant but the necessary source of light.

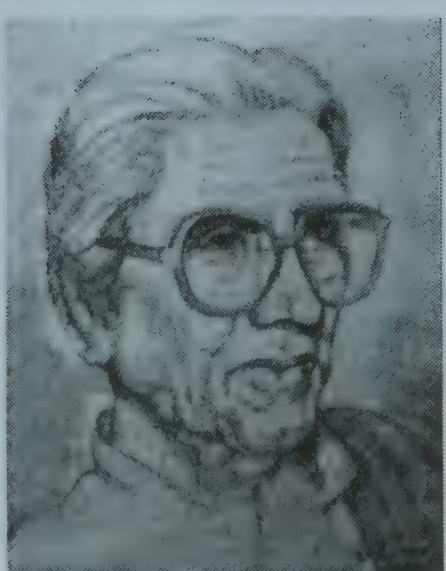
The light in this case is 'external' while in the wash technique in which those Indian miniatures are rendered with, contains light from 'within'. Perhaps for the very reason there is no dramatic, theatrical light (chiaroscuro-like) amongst Bengal figures and works. (works of Abhanindranath Tagore, Chugtai, Nandalal Bose and miniature in the general sense). Hence this is read as a *divine light* by various art historians of Nandan magazine fame, annually published by the department of Art History in Kala Bhavana. But the other miniature historians seem to have been blind to this special light. Many are even unaware of the mutual differences in-between various wash techniques. Many might not even agree that this very paragraph is trying to read and differentiate miniatures and Shankaragowda's works, theoretically.

The main technical difference in between the techniques of Gowda's works in a range of five decades is the 'minimization' of this technique. It has been personalized by this artistic agnostic. Like the Bauhaus ideology, the desire to 'decorate' motifs is kept to minimal effort in his

works. The intention of the 'international style' was to use this simplicity for a sense of general reception, beyond various possible categories of barriers (geography, ethnic, culture and the like). In almost all his works what strikes first is his statement that *"minimizing insists upon maximum effort"*.

The clichéd notion of the dialectic of 'form-content' was very much an active and alive aspect when Gowda was initiated into art as a way of life. The relevance of this, however, today, in his works, is that you get to see more of 'what lies beneath' rather than what happens *on* the surface. On the contrary, Clement Greenberg is the utopian modernist who insisted upon things happening on the 'surface'. Gowda took off from where Greenberg concluded, with the death of Jackson Pollock in the 50s. On a larger scale the time-space of Gowda's painting regime, the last fifty years, is also the span in which the dialogue between the objective surface/subjective depth of an artwork took unpredictable turns and twists. These changes refused to affect Shankaragowda's perceptual experience in art as well as in life.

Gowda's works are neither simplistic nor naturalistic, or, to be frank, do not endorse any Puritanism of categorisation. Most of the images within his paintings are landscapes. These were the images that existed in reality, in the outside world, then and remain within the painted imagery only, now, due to the onslaughter of urbanisation. These landscapes once real but no more so remain real only in/as Gowda's art thus acquiring a totally newer meaning to our understanding of what is real. It has been a tradition with the Kannada litterateurs (and filmmakers to a reasonable extent) to create a reality that is unique to this language oriented-State, though in itself being an artificial construct.



The views in his works that were referred from the actual object once upon a time are absent in reality and are real only within his imagined world—the world of Gowda's painting. So the artworks remain what they are, physically, but *due to the change of the outside nature, the meanings within the artworks undergo a change.* It is a change in

our understanding of what we mean by nostalgia that is bothersome to the yet living artist. *Is it a meaning that he foresaw, evoked and meant?* The classically acclaimed Bengal masters' works do not suffer from this due to the rather slower alteration and urbanization of Birbhum district, that was a primary subject to their landscapes. The familiarity of those works due to their popularity in itself serves as a good reason for this. The cultural, economic and political history of Karnataka from the past fifty years is thus closely knit within these landscapes, in a certain sense, as well.

And now, Shankaragowda refuses to budge out of the habit of painting those very landscapes, again and again. The object is the one that has changed but the subjective approach remains the same. The object remains the same, but the meaning or the change in meaning assigned to it, due to the changing world re-defines the object constantly, thus problematising the very notion of the reality of a given object in Gowda's works. For instance he might paint the same naagara-kallu (stone carving of the religious snake) but this referent which was real earlier due to naaga-puja, might become esoteric and seem exotic now. An object of reference, due to the mere re-representation of itself after a span of time acclaims the role of esoterism and exoticism, for no crime on its path. *Within this kind of object in Shankaragowda's works, the silent sufferers are what are referred as 'anorexic' (without a will of its own) according to Norman Bryson.* According to Dr.D.R. Nagaraj, a well known cultural theoretician from Karnataka, Dr.Shivarama Karantha's notion of politics stopped at 1950s, though he lived till 1990s. Both the artist and Karantha were almost contemporaries facing similar problematics of Gandhian ideology, at the same time.

Aesthetically speaking, if the western modernist attention to the surface of an artistic image is intensified, what suffers is that imaginary experience that lies underneath it. This is also the famous argument between the Greenberg and T.J.Clarke. And it is true even the other way round, which more or less is categorised as the classical notion according to those who did not belong to it. Gowda's nostalgia begins

in a strange way: fifty years ago he painted those trees, flora and fauna, seated in front of them. Even then, those visuals were the first kind of nostalgia: he painted those land on which the 'address' (John Berger's term) of the ancestors were evident. From then onwards, nostalgia itself was split into two. The nostalgia of the object and that of the artist. the objective-nostalgia, or the nostalgia suffered by the object within the works might have seen the personality of the artist and hence his very behavioral gestures changing over the decades, as the artist turned into a doctor, a socialist and a farmer. The same hand refused to depict the same object. The older objects within his earlier works were nostalgic about its own kind which would no more be represented by the artist due to his changed persona. The last layer of newer nostalgia is in the process wherein the earlier object realizes that its expectation of newer object (at the loss of the older kind) by the changed artist itself has been impossible. *It was not the post man who delivered the post this time, but what he delivered was nothing other than the same old post!*

Now, after five decades, there is a second set of nostalgia: that view that evoked the first kind of nostalgia is deleted/erased due to the physical loss of that which existed then, geographically! Elsewhere, the classic tale of industrialization giving way to nostalgia of poetry (H.W.Longfellow) and paintings (Turner and Constable) in England, for instance, has become the very tradition that was opposed by the one who evoked a nostalgia of a local kind as is evident in Gowda's works. The political and ethical nostalgia continue to be in constant dialogue within his works.



Thus his works put to stake the notion of modernity: when was modernism in India? There were several of them, only a few chosen one gets approved after identifying itself in groups. And the marginal modernities become subservient to the one's approved, wherein the idea, ideology of the mainstream modern is passed on as that which also belong to the margin, like those forest gods that became the vehicles of the urban gods, subsequently.

'Internal diaspora' and 'multiple modernities' are the two important art historical categories that can justify the very artistic life styles of people like Shankaragowda Bettadoor.

Gowda's works address the cultural problematics of twentieth century, rather than address an artistic one. It is the notion of exiledom, diaspora within the very nation one is born into, that he refers through his imagery! Those who willfully migrate do not suffer this nostalgia as much as those who have been re-located within a given, known cultural space mainly due to the developmental projects of the ruling power of a given nation. Nostalgia is more painful in internal diaspora because those victims see that their own neighbours are not being cheated by fate & politics in the way they are! Different types of people are not worth a comparison whereas those of similar prototypes are immediately subject to create an unfair notion of hierarchy. The current artist's works address this issue on several levels, connected to art and cultural on different premises.

Though the images are the same the meanings have drastically modified. Derrida's notion of 'erasure' is evident in his works in the form of contemporary-postcolonial internal diasporic culture in its regional *avataar*. Consider an example. When one recalls this artist's overall images, it is not the visuals that impress us but *the feel it evokes*. Neither can everyone feel this similarly. *For those who don't feel his works there can be no visuals.* The signifier (the visual in the form of retinal textures) and the meaning it evokes (signified) are commonly understood to appear first and mean next, in the same order. However, this bifurcation and hierarchy itself faces a problem similar to that of dividing a being between body and soul. This is a dialectical methodology of perceiving visuals in the convention of art historical terms. This somehow helps grasp Gowda's works in a newer light. That visual design that escapes the notion of being a 'signifier' can bother us first in his works. It can particularly bother those who like the profession of Indian farming in the way it actually exists today. It is a gamble. So is the watching process of a field when the artist's memory of that very specific field has been ruptured variedly due

to artistic, economic, social and domestic metamorphosis over past five decades. However, it escapes a common sensical logic as to how the signified can exist without the signifier or the other way round. Even if the signifier or signified can exist independently, their independent existence delete their categorisation as so on and so forth. The Kantian notion of the known world phenomena and something outside itself (naumina) might help us grasp what I am trying to reach out in Gowda's work. There is no Kantian *priori* in these works.

The notion of naumina (unknown, but presumed to exist) is what we understand by standing *only* within the premise of phenomena (that can sensorily be testified). However, while thinking about nomina, there is no 'nomina' other than the one seen from the phenomenological position. In other words Kant helps us to believe in the existence of something outside our senses or our sensory experience, and to receive this information, you need to depend upon the sensory approval of thought process! The ultraviolet colour in rainbow, sixth sense, gods and demons could be such entities. Kant also helps us understand the difference between phenomena and naumina in Gowda's works. This is exactly wherein his works differ from his contemporary landscapists like N.Hanumaiah and Rumale Chennabasavaiah. By doing so it is also in tune with the modernist Greenberg's notion to approve and praise the unique qualities in his works.



The core essence of Hanumaiah's landscapes is the *awe* contained within. A simple view of Mysore looks like a huge Himalayan range that acts as a security wall of a nation. A mere mountainscape becomes a barricade. Similarly what is specific of Gowda's works is the way he develops a peculiar kind of nostalgia that aids in relocating a genre of art and the psychology of the artist, both at the same.

**(V)**

The one healthy way to perceive Bettadoor's works, today, is to delete the preconceived notion about his works, that exists today--like deleting the cookies in a computer.

Some are good, they are to be retained. The modes of perceiving works that exist today all around him are as follows that might degrade the true essence of his works:

a) there ha(d)s been no tradition of art writing around him during his formative as well as established years.
b) The writers who could have written about his works, those who were his contemporaries, were G.Venkatachalam, P.R.Thippeswamy, B.V.K. Shastry who were basically employing journalistic tradition of art writing. The writings about his works till now, which are very few, 'describe' the works, provide the 'details' of his life as told to them by himself. It is a specific *political construct*. And they also believe that the best of such writing leads to formalistic analysis.

Gowda remained an artist outside the premise of urbanism that was the only source of inspiration, whatsoever, to him as an artist. Hence there is no role given to him—along with Svetoslav Roerich, another diasporic artist—in the formation of fifty years of Karnataka art history. At the same, it is the art history that suffered because it lacks a rural experience that was the core essence of the specific landscapes that emerged from this land.

## Non-complementary visuals within a frame

Writing about Gowda is like writing about a modernist from a postmodernist position. His visual language comes to us from an unpredictable dimension. Due to the way Bengal Renaissance was projected to us, the young generation of Karnataka, through official machinery was so powerful that we almost thought that Vivekananda and Ramakrishna Paramahamsa were from our land, though ethically they belong to us then and now. It is also true that a sustained art historical discipline alone can construe a historicity for the art around it, and Karnataka lacked it. This is evident if one looks at such historicisation of Kannada literature, at the cost of visual arts, films and theatre to a great extent. The history of past fifty years, the best years of Shankaragowda, is also the history of the lack of phonetic and verbal association of visuals within the circumstance immediately around him.

Gowda's works, though most are landscapes, pledge to differ from the Bengal landscapes. Over there, the landscapes and the people in it are the visuals watched by the *bhadralok*, those who don't belong to that clan. There is a definite class and taste-hierarchy between the watched and the one who watches. Gowda has a poetic approach to his subjects but not too poetic like Venkatappa's views of "*Ooty*". At the same, it is a ropewalk between being too romantic and too rustic. In this sense he is a solitary superman (like Nietzsche's concept of superman being at one extreme end, the beast on the other end and man acting as a rope connecting both of them). There is an umbilical connection between 'what' he paints and the 'way' he paints. They are neither total outdoors of the wild nor the enclosed interiors that shuts any outdoor view. If Constable paints a garden and Turner paints an untamable nature, Gowda finds solace in an intermediary position. Gowda's "*Habbakke thandha harakeya kuri*" (medieval Basavanna's *vachana*, meditative verses written in mundane language, which says that the sacrificial goat ate the decorative leafs meant to celebrate its own sacrifice). He nurtures a modest tone in his rendering while that of Venkatappa is of a typical preacher. Gowda's works explore the complicity within the parameters of modesty which is one of the reason for his pronounced anonymity as an artist.

These works have a character to describe rather than be visible in its whole essence, at one go. The images are to be 'read' rather than 'seen', like say shifting a calendar page at regular intervals at certain specific times. It also contains the essence of a snake-ladder game. There are 'pointers' within the picture that wander but come back to itself. There is no heroic narrative as such and none of his image dominates over the other. Gowda's works are like those Rococco works that celebrate the responsibility of not being eligible to build in a hierarchy of imageries.



This is the core essence of Shankaragowda's works. Every time one looks at them, one becomes aware about the very societal positioning of the artist. The recent decades have seen the egotism of the artist community to the hilt,

at the turn of the century. And Gowda doesn't belong to this category. His ambiguity, doubts and non-conformity draws allegories to art pedagogician's problematic position in contemporary times. There cannot be teachers anymore, there can be only guides. So the work, in other words, actually captures the spirit of artist's social position that has been transgressed through the last five decades. The question of authorship, ownership, the transformation of work to text (in Roland Barthian sense of the term) etc. are the issues to which his works stands as testimony. It is easy to, but deceptively so, to search for the author of the twice-imaginary picture painted 'within' the actual imaginary piece—in the scroll painting.

## One within the Other, Recurrently

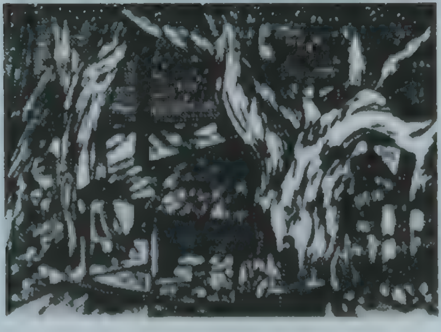
After his education from Santiniketan in the 50s, Shankaragowda kept away from the growing Indian metropolis like Bangalore, Delhi and Bombay. The second modification he brought about into the ideal of being an artist is, instead of practicing art or becoming an art teacher or opening an art school, he began to practice art, ayurvedic medicine and farming—all at the same outside the urban situation. Non-urban and multiple preoccupation of an artist were the two aspects that distinguish him from his contemporaries. R.M.Hadapad initiated the Ken School of Art in Bangalore after he branched out of an art school at Hubli. By then A.N. Subbarao's Kala Mandira school of art (Bangalore) and D.V.Halabhavi's school of art (Dharwar) were already set, which were the greenest pasteur for Shankaragowda to explore. The layers of his life's preoccupation and the pictures within his scroll picture are mutually analogous.

There is a specific construed artistic attitude that his body of works negate. Each of his physical work cannot be seen as 'one'. There are several elements in each work, which when put together, makes a sense of one, homogenous experience. In fact the whole idea of looking at one physical artwork as one is the result of the economic-political reception of art *via* the gallery culture***6***

The way specific pictorial forms and shapes of Gowda's works, recurring in various of his other works have a semblance with the characters that recur in various other films of the Spanish surrealist film director Louie Bunuel. For instance, a distinct tree that stands out in one of Gowda's works, becomes a part of a groove in another painting, thus reminding the overall essence of the first picture-within-the-second one. It also means setting one frame within the other like as is explained in the first art work we have discussed, wherein there is a scroll painting within an actual scroll painting. It is a matter of great importance that *the whole essence of a picture frame is condensed within a part of itself*. When the form or shape recurs in another painting, they evoking a kind of hidden, subdued paradox within the second frame. Even the films by German filmmaker Alexander Kluger deliberately manipulates such a methodology. Such 'vertically invading' critical outlooks are necessary to position Gowda's works in a fresh position, even before his works are dealt with thoroughly, for the first time ever. Thus most of Gowda's works are those that multiply challenge the definition/habit of categorizing one framed art work as 'one' as against the Barthian notion of reading them as/as a part of a larger/wider text.

## Sub-Visual Tale

There is a specific article by R.Siva Kumar in one of the annual Kala Bhavana magazine 'Nandan' which analyses a self portrait of Binod Bihari Mukherjee. He is showing his back to the audience, while revealing what he is painting on the small paper/canvas that he is holding on his squatted legs, while he himself is looking out of the door at the landscape which is about to appear on the picture format in a while, within the given picture. There is a lot of semblance between this self portrait and the scrolled, narrative-self portrait by Shankaragowda. The starking similarity is that one cannot perceive the given picture frame and the picture painted within the painted frame at the same, in both the pictures. Both have their origins in the bone-less style which is typical of Santiniketan wash tempera technique. It is also noteworthy that the cheap red tape pieces pasted all round Shankaragowda's works also speaks



a lot in grey layers, which cannot be easily categorized in black and white as due to poverty or negligence. Once again it would be important to note that between the beginning and ending of this lengthy essay, the painting was literally lost (and perhaps lost forever), again perhaps due to ignorance or negligence. Somehow, the way Gowda has preserved (or not preserved) his works reminds one about the general debate around the works of Ram Kinker Baij and the destruction of Bamiyan Buddha—they were destined to be so and their deterioration/destruction was predetermined.

## Beyond Stylisations

Bettadoor is 80 years old. Some of the prominent artists of Karnataka are younger to him by thirty years. By the time he received his art education Clement Greenberg's notion of modernism was well pronounced through his seminal essay, "Modernist Painting" (1936, later reprinted in 1960s). The ideal of Kala Bhavana had arrived at a logical conclusion. Greenberg had said that the ultimate *moksha* of a painting was to reach its own actual characterization—two dimensionality. Shankaragowda created his works in a media that was influenced by the wash technique derived by his guru Abhanindranath, which was in protest to this oil media that was held so very relevant by Greenberg in defining modernity through 'Modernist Painting'. Analogously and arguably, as an ardent student and follower of the Bengal school, the works of Shankaragowda aims at being sincere to the wash tempera method. The Santiniketan gouache was to Shankaragowda as was two dimensionality to Greenberg's notion about modernist painting.

The fifty years in which Bettadoor has been active has also been a very crucial half century in which the 'isms' tapered logically. On the other end, newer media works redefined the very definition of art and its history in practice and theory and operation. People like Arthur Danto pronounced the 'death of art' during the same period. Thus it is a context when the global notion of art was turned upside down or, rather, inside out. The lifetime of this artist has undergone so many experiential jerks that he has gone

through the habit of handwriting the idea of a letter, manually copy notes in the age of cyclostyling, photocopy his own drawings and finally make digital printouts of his works. Painting seems to face a similar challenge in the age of newer media and new media. Mark Chagall, Hussain and K.K.Hebbar were the other artists who have seen *a/the similar half century*, and retained a process of painting which, by and large, also meant a 'resistance' to all these new awareness.

There is a certain generalized belief that such artists do not change the media or style, more or less, throughout their lifespan. It is like an Indian actor struck to one specific kind of acting due to his own popularity and the demand that his fans make. *There is something more, beyond this mere generalization. Perhaps the birth of a specific stylization and the initiation of art galleries in India happened at the same time and this relation is in no way unconnected to each other or merely coincidental.* Hence we need to look at Shankaragowda's works from the point of stylization, formalism etc. and see whether this method of perceiving his artistic preoccupation justifies his involvement in art.

The one occasion to 'see' his works, to see them at one place and to see them at once happened recently (in 2005) which means that it occurred pretty late in his lifetime as an artist, when he was almost in his late seventies. It was a self-organised retrospect show by Shankaragowda Bettadoor at Chitrakala Parishath in Bangalore. *There is a difference between watching an artist's work over a span of fifty years and watching the works of fifty works of an artist at once at the end.*

In the best of his works there is a sense of belongingness to a place, in particular the place he hails from, which also happens to be the place to which he returned to stay back throughout his life time despite the lure of the capital city like Delhi offering him a career, after his famous group involvement in the making of mural for Gandhi bhavana in the 50s. He went out of that place which inspired his works, only for a while, to study at Santiniketan.

His rural works are not those that were indirect indications of a nostalgic yearning by an urban artist. Most Indian art and artists 'form' a generation whose spirit is generated by urbanism. Gowda and his artworks are exceptions to this notion of modern and contemporary Indian art.

In other words, Bettadoor's landscapes are not pure and mere landscape paintings, as is argued and hinted at already. They are views of landscape minus its romanticism and (mere) realistic references. The way he paints a massive tree could stand as an allegory to a huge banyan tree that encouraged enlightenment to various *mahatmas* in Indian history. Outdoor and the religious medieval saints of Karnataka are somehow interrelated. Most realizations for various medieval saints happened outdoors. At the same it is the 'outdoor' that the medieval bhakti saint/poet Basavanna so much refers to as the site for *jangamas (those who are constantly on the move, as against 'sthaavara', meaning static).* Bettadoor—being from a caste that hails Basavanna's castelessness—has made him create works that resounds such an intention of the meta-physical aspects and power structures of outdoors *a la* landscapes.

While most outdoor scenes of this artist possess such dual identity as real and metaphorical, dual ambiguity between the real/metaphor and real or/and metaphor, there is a third angle available to them. The huge tree, the sky, the ground, the water and in between all these, a small rabbit, a squirrel, a stone-carving of a pious snake and a real snake next to it, the illustration for *vacanas* (medieval religious, devotional popular poetry), all of them suggest a sort of divinity to the scenes. It is a kind of divinity that is not totally devoid of its physical, existential meanings and feelings. In the history of Karnataka art, Rumale Chennabasappa, a slightly senior landscapist to Bettadoor, is famously associated with this Van Gogh-like religious-naturescapes. It was not a mere coincidence that Rumale was a bachelor and assigned a spiritual angle to it. His *kaayakalpa* (rejuvenating the body) and spiritual associations are well known. However, Bettadoor cannot be called as a mere spiritualist-landscapist.

His works can be truly defined with the aid of the spirit of the famous Kannada statement *"Uttama Prabhuthva Lolalotte"* (meaning the best of the governance is a sham). The first two words are derivatives of Sanskrit while the third is a typical Kannada slang. It is parodying the hierarchical and hegemonic construct of the mainstream-popular, Sanskrit-Kannada and the similar cultural notions. Similarly, *the grand landscapic views of this artist are always tagged with tiny snakes, birds and the like.*

**(VI)**

Let us come back to the scroll paintings that Bettadoor painted in the 50s as a student of Kala Bhavana, which had remained with him till recently as one of the first and best work. It is already informed that it is a real scroll of painted imagery with an imagined scroll within it, with images of lot of reality in it. Interestingly, Gowda was the only artist from Karnataka to have studied in Kala Bhavana from past seven decades. K.Venkatappa, a veteran artist of Karnataka studied in Calcutta, and not at Santiniketan as many writers about K.V occasionally claim by mistake and mostly by choice. The ideological difference between the art schools at Santiniketan and Calcutta, in theory, is the difference between Derrida and the *Upanishads*.

Shankaragowda studied at Santiniketan between 1951 to 1956. it seems his guru Ram Kinker Baij had told him that *"if you get married, you cannot become an artist"*. At certain point, in retrospect, Shankaragowda laments that his guru's prediction became true, for he did not get the recognition that he seems befitting to him. This creates a black hole in the historicity of Karnataka art. It was a retrospect exhibition that 'he arranged for himself' which tells a lot, beyond what it seems. If he had the appropriate recognition, would he have had become the pioneer of Karnataka modernity, owing to his views/images' belongingness to the culture of the land since they had that proximity with the literature of the land which defined its Cultural phase?

Ironically, when he had his retrospect, there was another retrospect about Abhani Sen from Bengal, sponsored by the

Rightlines Art gallery in Bangalore. It is a dramatic irony that the capital of a State was a mute spectator in the form of 'lack of sponsorship' while another equivalent talent from Bengal from where Shankaragowda had his artistic initiation, was sponsored for a retrospect in an 'other' land!

## An analogy for Bauhaus

Critically looking at them, the works in retrospect and the retrospect-show definitely had an hierarchy and hegemonic order from within. Those works by Bettadoor, done in the beginning with a stark influence of Bengal school also happen to be the best of his works for the reason that our perceiving eyes are conditioned by the way we have been taught to perceive the works of Bengal school which implies: considering, more or less, the works of artists who had physical proximity to Santiniketan, Kala Bhavana and the Bengal school. Those who studied there, but went back to their hometowns, have been art historically represented as pioneers of their own land who had been to Santiniketan. The hegemonic male order of the Bengal school is obvious and its politics as well, for it does not inculcate the contribution of those who shared the spirit of the school but were from elsewhere. The disturbing question is, were their geographical difference and distance the only two reasons for a pronounced silence towards acknowledging the contribution of those men-with-a-difference? *The marginal are not considered even in that visual art school which was initially born out of the notion that the art of the eastern countries in general and India in particular are marginalized by the west, Europe and oil media!*

This stark irony is what has multiply marginalized Shankaragowda Bettadoor's works, even to this day. Perhaps the irony is tripled if one considers that even within the Karnataka State, the historicisation of art, artworks and artistic acitivity has been predominantly urban, and Bettadoor stayed away from it. The age old notion, so much in vogue during the heydays of Bettadoor, that art saves itself from itself, art for arts' sake etc and the like proved to be fatal to the visual legitimization of his own perceptions. Perhaps it was a self conscious attempt to believe in what he believed in.

It is also true that his works remained within the premise of what one can call as a singular style or stylized, looking at it in that particular context. It seems that his works have a similarity with the works of *Navodaya* literature of the 50s and 60s and the black and white Kannada movie age, with all its true essence. It is the post-midnight kids who have categorized so and the lack of an archiving agency for visual culture in the State is one of the reason for such a categorization, as well. Such chronologic classification demystifies the variety born in the same time-span. What Bettadoor did was actually what Mark Chagall and Hebbar had done, but differently. *There was a nostalgia, a yearning to retain what was obvious to change—the memory of an age in the case of Bettadoor and that of the birth place in the case of Chagall and Hebbar.*

It seems strange but true that if one wants to paint nostalgia, he/she needs to be away from the subject of nostalgia, be it a place or an object, by chance or choice. It is true even in this age of diaspora, wherein being elsewhere, and making home away from home seem to have become the rule of the day. ***7*** Hebbar and writer Yeshwanth Chittala stayed away from the place to which they belonged to even from *within* their creative expression (in Bombay, for too long). Shankaragowda did not give way to such nostalgia. In other words, his kind of nostalgia was peculiar and unique. He lived in the same place he was born into (Raichur), tilled the same land which he had seen as a child, but realized that the same place has changed over the time, since he underwent change, thus giving way to the realization of a nostalgia of what one is able to physically experience here and now.

It is already well known a fact that Shankaragowda practiced art, farming and ayurvedic medicine—simultaneously, for more than half a decade. When one of his daughter was suffering from severe bouts of recurring headache, the artist spent a lot of money, time and variety of medicinal practitioners towards it, in vein. At certain point, he says that he bought a book on ayurveda, practiced it and started medicating his daughter. The patient was cured of her disease and the artist became a much sought after doctor

in the surrounding villages. The artist got out of this headache in this way, and this is the life style in which he peads, which is beyond the comprehension of an urbanite socialite artistic community.

Recalling some of his experience as a student at Santiniketan, this artist says that he used to paint pretty fast. A specific tutor used to insist on seeing the key sketch first and then approve of the final execution of the work. Our artist used to do the key sketches so fast that he was finally exempted from the double stages of making art—key sketch and then the final work. Both became the same. It is unusual that a student had bothered his tutor. Thus he had a very independent outlook towards artistic practices which also implied the availability of alternative life style for him. Gowda can converse in Hindi, Bengali, Kannada and English. *"Since I have taken retirement from farming, now, I am going to take art much more seriously"* say the 80s year young artist.

Shankaragowda is an artist who can treat his art as only a 'part' of his life and be contempt with where his art has taken (or not) him. Such artists are rare in Karnataka or elsewhere, if one considers the kind of accolade that Hebbar got, Venkatappa yearned to get and R.M.Hadapad deserved to get. His pictures are like Haiku poems, small elements in even bigger pictures attract one's attention thus focusing one's concentration only onto selected spaces within each painting. The overall canvas is not for uniform viewership at once. It means that there is something more to the gaze than available in his works. What happens to those painted imagery apart from yielding to the gaze, in his works, is a mystery. A small rabbit here, a stone snake next to a real one being painted in wash technique which in itself stays a step away from being hyper real, the birds performing multiple function like flying in the sky as a reality, but making a pattern to redefine the sky as such as a thematic concern etc—are all an active part of his work even to this day.

His best contribution, according to me, is his visual imageries availed to the medieval Kannada poetry called *vachanas*, that were, by and large, being visualized in such a kitchy and pastiche mode that the actual essence of the vacanas are subdued. This is the story of all illustrations about *vachanas* that have come till date, in the print media. As a comparison, consider the landscapes that emerged from the Mysore province. N.Hanumaiah, K.Venkatappa and Y.Subramanya Raju did landscapes that were views of a passerby, tourist. Shankaragowda's imageries are too causal, *was* available but *is* becoming rare due to urbanization. They are visuals that don't even stay for too long when they are truly available in reality. They are sheer passing moments, like say, the visuals in Ukiyo-e prints.

There is a certain 'specificity' to what this artist paints. It is the land that he has walked around, it is the tree that he has touched, it is the land he has farmed that also happens to be what he has painted. The phrase *'smell of the soil'*, so much referred by Kannada litterateurs is actually this. A specific John Bergerian *address* is availed to the geo-body of these visuals. They are tiny yet attempts to contain the deceptively tiny and simplified essence of the *vacanas* within the landscapes.

The politics of the wash tempera technique of the Kala Bhavana school is what is discarded while the very method is used by the artist. This can be termed as the localisaltion and regional intervention into an artistic device that is goaded with political radicalism against, say, Ravi Varma's oil painting technique *a la* westernization.

However, this social activist and a farmer-activist that he is, Shankaragowda has shown, exhibited and displayed his works only in regional centers like Hubli, Bangalore. This makes his political choice very tactful. That which is contained within seems to also be that which is around. The aesthetic and politics meet together at certain point. The artist was also a member of Lalitkala Academy of Karnataka. Artists who were half his age have already got monographs published about them selves, while Shankaragowda stands aloof as an unrecognized, unpublicized personality.

The recent interest in Russian soviet art, communist art by the capitalist is one good analogous example to the popularity that Shankaragowda is regaining. The technique that was imbibed by Gowda is something politically goaded and when he emptied such a meaning out of a media, he was deleting politics out of a political issue. It is an interesting aspect, which is similar to the futuristic feel that the urban concrete forest of yester years (now) becomes pleasant and becomes a fact of yearning at certain point.

It is strange that a study of his works and the background from which they emerged also leads to the study of the contextual *navodaya* literary movement that happened all around him, when he was in the hey days of his painterly life. Romanticism was at its best in visual culture during those times. It was like Wordsworth tiny poem 'Daffodils' or Japanese Haiku poetry. What is very interesting is the way his works cross-connect to imageries produced elsewhere by creators of totally different attitudes. I am referring to the landscapes that he painted about the very land that he had farmed, with that of the characters from Devanooru's short novel *"Odalaala"* in Kannada_wherein the people eat the stolen groundnut in a mysterious light that might be reminiscent of Van Gogh's *"Potato Eaters"*.***8*** In this sense, Shankaragowda's works have a sense of ritual at work in his works.

## Ritual Acts

Gowda's painterly style hasn't changed from past half a century, when the rest of the world never kept quiet even for a while. This habit not to change when everything around you does, is something which emerged as a kind of ritual in Indian visual art history. This is more so with painters and printmakers. To remain constant in the time of change itself is a change and the main theme of Shankaragowda while remaining in such a constant/change was to paint about nostalgia. Painting for nostalgia is different from painting nostalgically. His media, idea, subtlety has not altered. But art itself is a ritual for him. His understanding of human beings has changed after he had changed himself into an artist, after he completed his studies at Santiniketan. He still seems to continue the tradition of a marginal school, that too while himself being positioned in a marginal way. It is

so because he is a marginalized artist of a regional school later turned into a nationalistic school. Hence the overall archiving and documentation about Shankaragowda *includes* a casually informative video, countable number of newspaper articles, an M.Phil dissertation while it *excludes* all the things that are necessary to construe an artistic identity for him in a decent manner. Mediocrity and an inability to theoretically position him is the common points that links all visual and verbal publications about him till date.

There is another positive way of looking at his works. He became an artist during a period when Gandhian influence was immense, and continued to feel comfortable being an artist till Gandhian aura faded off. Shankaragowda was aware of the ideological differences Gandhi and Tagore had in between.

Yet, he painted murals of Gandhi at Delhi with a keen sense of anxiety that he recalls even today. More than all these things, or due to a diverse preoccupation, he has continued to be a political activist aware of and involved in the shudra-brahminical, urban-rural, city-metropolitan, navodaya-navya-navyothara, dalit discourses. He was an active member of the *Kaagodu satyagraha* (a farmers movement that took place in Kaagodu district of Karnataka). Despite such diverse preoccupation and perhaps for this very reason, he wanted to find more homogeneity in his art, stylistically. These are the best achievement of this multifaceted man, who also happened to be an artist. For the same reason his works from past five decades seem to emerge from a similar style. He was involved in a more in-depth expression, telling it in a clichéd mode. His works attempt to escape globalization rather than be based within the framework of the 'regional'. However, regionalism is not pitched against global attitude in his case. This is has been and remains to be true with his very life style. Whenever he comes to Bangalore one can seen him in one of those hotel rooms, that too in the second or third floor, that too when is crossing 80years. He doesn't wear glasses, doesn't wait for the lift to come down, walks down comfortably and speaks interestingly about how to tackle boredom. As he

moves towards the hotel next to the famous Kapali theatre, very few artists are evident there. But the farmers and their leaders, using a green turban for various purpose—as a headgear or a waist belt, for instance—wave it towards him. Shankaragowda's bow like body nods back at them as he doesn't wait or stand to speak to them. Even the food suppliers know his taste for healthy food as well as his timing. Even otherwise, he would not mind waiting for almost eternity. Patience, for him, has been 'the' remedy for boredom. And he often converts this patience into art. Hence there is a meditative attitude in his works. These are works whose reference points are real, the lived-reality than the seen-reality and that adds authenticity to his works.

* * *

## FOOTNOTES

*1* *See: "**In Search of a Third Genius**", an essay by* H.A.Anil Kumar *in the workshop/exhibition catalogue published to commemorate the centenary of Ram Kinker Baij,* Editor: Amit Mukhopadhyay, 2007, Bhuvaneshwar Lalitkala Academy. *The idea that the Bengal school and its official artists—not excluding Binode Bihari Mukherjee—**is a self-conscious institutional construct.** This construct excludes the addressal of the contribution of the marginal (even geographically) artists who studied at Santiniketan but never stayed back. I have suggested the possibility of a third personality of those celebrated artists of Kala Bhavana in possibly a metaphoric form, beyond their personalities as projected/ construed by (a) the practical teachers of most Indian art schools and (b) by the art history tutors. For instance Ram Kinker, as a specific artistic-spirit can be identified in the art-activism of R.M.Hadapad who pioneered an art movement in the name of Ken School of Art in Bangalore since 1960s.*

*2* *Read:* Umberto Eco's *six page essay "**City of Robots**".*

*3* *The 'modesty' of the artist is similar to the 'modesty of criticism' which is a popular utopian belief that reigns in Kannada literary practice. To be more specific, the history of criticism of Kannada literature that form the only source of Kannada cultural discourse believes in modesty/humbleness-in-criticism as one of the virtues, perhaps through best of them (*G.H. Nayak *and* H.S. Raghavendra Rao *have repeatedly insisted upon this virtue in various interviews about their critical practice.) It is this cultural age within which Shankaragowda will be*

*easily placed, though those literary personalities (litterateurs) who are the authority of Kannada cultural discourse haven't contributed to the visual discourse as such, till date, exceptions being the writings of the like of* Dr. D.R.Nagaraj's *seminal essay about Indian films in his book "****Saahithya Kathana****", published from Central Sahithya Academy and awarded by the same agency.*

***4*** *Read: "****The Age of Avant-Garde,1850-1950****" by* Hilton Kramer *for an introductory, chronological and historic introduction to this notion of an approved practice of anti-establishment art practices.*

***5*** *Thus the history of Shankaragowda and K.Venkatappa has two faces, which means it lacks a third personality as per today. Either they are a part, rather are at the margin, of a larger school like Bengal school and Calcutta group or they are a-historically celebrated as pioneers of Karnataka modernity in visual arts. It is almost hilarious to note that a* heroic-narrative *is the only mode of writing about them in academic circles (ex: the M.Phil dissertation about Shankaragowda in Hampi University in particular and most 'researches' in general are classic examples to this). Such writings are so heroic that often such (Karnataka Lalitkala Academy's monographic publication serves as a pioneering model for such a-historicity) writings do not include even a single artists from the State or Nation, with whom the artist-being-written-about has some similarities. Read: all or al-most all monographs about Karnataka artists published from the academy from past five decades.*

***6*** *looking at an artwork as 'one' is a time-specific construct. Earlier, it was impossible to imagine a*

*mural without the specific place/building within which it was set. If the mural is shifted to a museum, its actual definition/authority is lost. There is a specific incident—rather an anecdote alleged to him—related to K.G.Subramanyan. An artist was hell bent on showing the terracotta mural he had done on a toilet, to KGS. The veteran artist went round it and told this, "the mural you have done is very appropriate to the place within whose background it is placed"! The idea of one artwork as 'one' has its roots in the Renaissance period construct. However, the history of twentieth century Karnataka art differs in the way it avails the viewership of artworks to its viewers.* The social anarchy R.M.Hadapad's works don't have a frame, S.M.Pandit's works don't have a center and Shankargowda's works don't have a pronounced, single role as such. *Such and other possible and deviant roles of viewership enhances the reading of the contemporary visual postcolonial works like that of Shankaragowda.*

*7* *Read: Article "**The Indian Diaspora**" by* Amitava Ghosh *from the book "**Body.City**"*

*8* *Read: article "**Kannodala Thumba Chitra**" by H.A. Anil Kumar, in the book* "Yaara Japthigoo Sigadha Navilugalu" *published by Abhinava, edited by P.Chandrika, Bangalore, 1999-2000 . The essay is about people eating groundnut which is hard earned. They eat with those very hands that are the ultimate tools of earning for them. And, throughout the novel, it is their hands that speak more than their words.///*

- H.A. ANIL KUMAR

## INDEX




**ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ**
ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಜೆ.ಸಿ. ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು ೫೬೦ ೦೦೨

Karnataka Lalithakala Academy
Kannada Bhavana, J.C. Road, Bangalore 560 002